

مكتبة الدراسات الأدبية

٣

الدكتور شوقي ضيف

شوقي

شاعر العصر الحديث



دار المعارف





شوقي

شاعر العصر الحديث





مكتبة الدراسات الأدبية

٣

# شوقي

شاعر العصر الحديث

تأليف

الدكتور شوقي ضيف

الطبعة الحادية عشرة

الناشر



دار المعارف



## بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

### مقدمة

شوق الملح شاعر في تاريخ أدبنا العربي الحديث لتعدد نواحيه الفنية ، وتشعب آثاره الأدبية ، فقد ملأ عصره بقصائده الغنائية ، ووصلها بمسرحياته التمثيلية . وكان حين ينشر قصيدة تصبح حديث الصحف والندوات الأدبية ، وكذلك كان حين ينشئ مسرحية أو تمثيلية .

وقلما ظهر كاتب أو ناقد في عصره إلا حاول أن يطير إلى الشهرة بتعرضه لأعماله ، فتارة يصطدم به وبآثاره ، وتارة يثنى عليه ويغلو في ثنائه . فنقاده كانوا في حياته بين اثنين : متحيز له أو متعصب عليه ، وما يزال هذا شأنهم حتى اليوم ، كأنهم يقودون معركة .

وعلى نحو ما نعرف في المعارك من كثرة الأسلحة التي تُستخدَم كانت المعركة حول شوق وشعره مغنياً ومثلاً ، فلا توسط ولا اعتدال فيما نقرأ عنه ، بل غبار كثيف تضيق في ثناياه الحقائق الأدبية ، ويضيع الثبوت والتوقف والنظر التام الناقد .

وطبعي أن لا يظهر في أثناء ذلك بحث منظم عن شوق ، فقد اكفهرت الأجواء الأدبية إزاءه بالثناء المسرف والطنع المجهف ، وأصبحنا لا نعرف أين الوجه الصحيح ، ولا أين المقدمات السليمة ، ولم نعد ندري أى الأحكام فيه صادق وأياها كاذب ، وأياها مصيب وأياها مخطئ .

وبذلك عُميَّتْ علينا حقيقة شوق ، بل حقائقه الفنية جميعاً ، وكان هذا أكبر باعث لي على النهوض بهذه الدراسة التي لم أقصد بها إلى تهجينه ولا إلى تحسينه ، وإنما قصدت إلى بحثه ووزنه بمعايير سهلة هي معايير النقد المنصف .

الذى لا يحيل مع الهوى . وإنما يسجل الظواهر الأدبية متبوعاً مستقصياً ،  
فليس همه أن يترى ويتنقص . ولا أن يزخرف ويزين ، وإنما همه أن يصور  
الحق ويكشف الصواب

وبدأت بحياته . أتخذ منها مصابيح ، تهدينى الدروب والمسالك التى  
كوتت شاعريته . وبحث فى صناعته ، وأطلعنى ابنه «حسين» مشكوراً على  
ثلاث مسودات أولاهما لقصيدته «الله أكبركم فى الفتح من عجب» والثانية  
والثالثة لفصل من «مجنون ليل» فاستبان لى الطريق ، وعرفت كيف كان  
يؤلف قصيدته ، وكيف كان يؤلف مسرحيته . وحاولت جهدى أن أستنبط  
مدى بديته وقوى فطرته ، وإلى أى حد كان يحجر فى أساليبه ويتأق فى  
تصاويره ، مستخرجاً من قيثارة الشعر العربى أحلى أنغامها وأروع ألحانها .  
ورأيت — رأى العين — فى هذه الصناعة البديعة تيارين يتقابلان : تياراً شرقياً  
عربياً ، وتياراً أوربياً غريباً .

ووقفت بعد ذلك عند المؤثرات المختلفة التى أثرت فى صناعته ، وتأملت  
فى معاول النقد القديم المحافظ والحديث المجدد التى ضربت بها أيدى نقادنا فى  
شعره . وناقشت مناقشة هادئة كثيراً من المبادئ الهادئة لشوق وفنه ، مستبصراً  
فى ذلك متأنياً ما وسعنى الاستبصار والتأنى .

ونظرت فى مؤثر مهم أثر فى شعر شوق وفى صناعته ، إذ أخذ يخاطب  
الجماهير عن طريق الصحف اليومية والأسبوعية ، فاتسع النداء عنده ، حتى  
فى قصيدة المديح التى وُجّهت لصاحب مصر أو للخليفة التركى ، فقد وضع  
نصب عينيه إرضاء الجماهير بمدائحهم ، وتسبب إلى ذلك باستشعار عواطف  
وطنية أو إسلامية أو عربية . ومن هنا زعمت أن شعره التقليدى فى المديح  
وما يتصل به يختلف فى جوهره عن الشعر القديم ، حتى إذا رجع إلى وطنه  
من منفاه وسقطت الخلافة التركية أصبح خالصاً لشعبه المصرى والشعوب  
العربية ، فتغنى مشاعرهم وأحاسيسهم فى قصائد تحملها صدورهم ، وكأنها  
تعاويز بحرية .

وكان ينظم في المناسبات المختلفة ، في الرثاء ، وفي المحترعات ، وفي أعمال البر ، وفي المنشآت القومية . وكل ذلك من أثر الجماهير والاتصال بها عن طريق الصحف ومخاطبتها . وارتفع بشعر المناسبات إلى القمة التي كانت تنتظره ، وكأنه يختم دورته في شعرنا الحديث ، فقد حقق له كل غاياته وأهدافه ، ولم يعد لأصحابه من بعده إلا أن يقعوا على السّفْح من دونه ، ويرتطموا بصخوره .

والغناء آخر المؤثرات التي وقفت عندها في صناعة شوقي ، إذ حوّل جوانب من شعره إلى أغان وأزجال ، فيها وهم خياله ، ويدعُ تصويره ، وفيها رنين أنغامه ، وحلاوة نبراته ، وفيها دقة شعوره ، ورقة حسّه . وبذلك كانت فتنه من فن عصره .

وخرجت من ذلك إلى مسرحياته ، فتحدثت عن مقوماتها العامة التي تشخصها ، وتجمع طوابعها وخصائصها ، ووزعت مآسيه في اتجاهين : اتجاه مصري استجاب فيه للعواطف الوطنية ، واتجاه عربي استجاب فيه للعواطف العربية والإسلامية . وتفضل «حسين شوقي» فأعارني ملهاة «الست هدى» التي لم تطبع بعد، فحللتها ووصفتها في موضعها من هذه الدراسة ، وهي تحفة فريدة نسجها شوقي من حياتنا الاجتماعية الواقعية في أواخر القرن الماضي .

وبهذا كله تمّ تأليف هذا الكتاب الذي لم أولفه دفاعاً عن شوقي ، وإنما ألفته بحثاً منظماً في شعره الغنائي والتمثيلي . ولم أدخر وسعاً في أن أحقّ الحق حين يجب لإحقاقه وإذاعته في غير محاباة لشوقي ولا تجنّ على غيره . فنحن لم نضع هذا البحث تشيعاً لأنصاره وكذلك لم نضعه تعصبا لخصومه ، وإنما وضعناه ابتغاء تقويم شعره من جميع أطرافه تقويماً صحيحاً دقيقاً . والله وليّ الأخدى والتوفيق .

شوقي ضيف

القاهرة في أول يونيو سنة ١٩٥٣ م .



## الفصل الأول

### الحياة

١

#### في حجر ربة الشعر

حينما بلّغَت ربةُ الشعر إلى مصر في القرن الماضي ، تعيش تحت سمائها ،  
وتبعث فيها حياة فنية أصيلة ، يفوح شذاها ، ويتأرجح عبيرها على لسان  
البارودي وما كان ينظم من شعري يوقظ النفوس ويحيي القلوب . في هذا الحين  
انتخبت ربةُ الشعر شوقي ، وأهدته إلى مصر سنة ١٨٦٩ وأعدت له كل  
شئ ليكون شاعراً ممتازاً ، وما زالت تحمله في حجرها ، وترعاه بعنايتها ،  
حتى تهيأت له شاعريته . وكان أول ما أعدت له ميراث دمه وأعراقه ،  
فقد جاءت به من عنصر تركي وآخر شركسي ، وعنصر يوناني وآخر عربي  
كردي ، فتآزرت فيه هذه العناصر ، وأخرجت منه شاعراً ممتازاً ، لعل مصر لم  
تظفر بمثله في عصورها المختلفة

وأشترك هذه العناصر فيه يدل على أنه ليس مصرياً خالصاً ، هو مصري  
الموطن ، أما الآباء والأجداد فليسوا مصريين ، وأول من نزل منهم مصر جدُّه  
لأبيه ، وهو الذي سُمِّيَ باسمه « أحمد شوقي » قدم هذه الديار في عهد محمد  
على ، فضمه إلى حاشيته ، وكان يحسن العربية والتركية ، ومنه ينحدر إلى  
شوقي الدم الكردي العربي والشركسي . وتوالت الأيام وهو يتنقل في المناصب العالية  
حتى أصبح أميناً للجمارك المصرية في عهد سعيد (باشا) . وتوفي وهو في هذه  
الوظيفة عن ثروة واسعة عاش في ظلها على والد شوقي وشوقي نفسه .

وجاء بعد هذا الجدُّ إلى مصر جدُّ شوقي لأمه ، فقد دخل البلاد شاباً  
لعهد إبراهيم (باشا) واسمه أحمد حليم النجده لى نسبة إلى قرية بالأناضول

تسمى «نجده» فهو تركى . وأُعجب به إبراهيم (باشا) على ما يظهر ، فقربه منه ، وزوّجه معتوقة يونانية له تسمى «تمراز» ، أُسّرت في حرب المورة ، وهى بنت عشر سنوات ، ونشأت في القصر بين وصيفاته . وما زال يتقلد المراتب السامية في الدولة ، حتى أصبح وكيلاً لخاصة الخديوى إسماعيل . وتوفى وهو في هذه الوظيفة ، فنقل إسماعيل مرتبه إلى أرملته .

وقد اجتمعت هذه الأصول المختلفة<sup>(١)</sup> ليخرج منها هذا الفرع المونق ، وكلنا نعرف شهرة العرب واليونان قديماً بالشعر والشاعرية ، وإن ازدواج هذين الأصلين في شاعر ليؤذن أن ينال قمة الشعر ، بل أن يبلغ فيه عنان السماء . وليس هذا كل ما أهدته أو هيأته ربّة الشعر لشوقي ، فقد هيأت له عينان حالمتان ، أصابت أعصابهما بشيء من الاختلال ، فهما لا ترتكزان ودائماً تصعدان في السماء .

وكانت جدته اليونانية مشغوفة به تقوم على تربيته ، وكانت منذ عصر إبراهيم على صلة وطيدة بالقصر ، فدخلت بحفيدها يوماً على الخديوى إسماعيل ، وكان لا يزال في السنة الثالثة من عمره ، ونظر إليه إسماعيل ، فوجد بصره مشدوداً إلى السماء ، لا يسقط على بساط الأرض ولا يتزل إليها ، فطلب بدرة من الذهب ، ونثره على البساط عند قدميه ، فتحول شوقاً إليه ، وأخذ يحمله ويلعب به ، فقال إسماعيل لجدته : اصنعي معه ذلك حتى يتعود النظر إلى الأرض ، فأجابت إجابتها المشهورة : « هذا دواء لا يخرج إلا من صيدليتك » فقال : جيتى به إلى متى شئت ، حتى أنثر الذهب تحت عينيه ، فإني آخر من ينثر الذهب في مصر ! .

وفى إجابة الجدة للخديوى إسماعيل ما يحمل أروع الدلالة على شاعرية خصبة كانت مكننة فيها ، وهى جدته التى حملت إليه الروح اليونانى ، وكانت تحبه وتؤثره ، فكفّلته ، وقامت على تربيته الأولى ، وكانت منعمة موسرة ، تعيش بباب إسماعيل ، فعاش معها الطفل حيث الترف والنعم

وإن في الذهب الذى فتحت ربّة الشعر عيني شوقي عليه في سته الثالثة

(١) انظر في هذه الأصول مقدمة شوقي للجزء الأول من ديوانه المطبوع في سنة ١٨٩٨



ما يشير في وضوح إلى الجو المترف الذى مكث يتنفس فيه طول حياته ، فقد وضعت ربة الشعر منذ نعومة أظفاره في مهاد من النعيم ، وما زالت تدلله في هذه المهاد حتى آخر حياته . وشوقى من هذه الناحية نشأ نشأة أرستقراطية ، ليس فيها شيء من الديمقراطية وما يتصل بالديمقراطية من حياة الشعب المصرى ، وسنراه يقترب أو يحاول الاقتراب من هذا الشعب ، لكنه على كل حال نشأ في بُرج ذهبي . وربما كانت الحسنة الوحيدة لهذا البرج أنه أتاح له أن يخلص للشعر ويفرغ له ، ولا يشغل باله بشيء سواه .

واختلف شوقى منذ الرابعة إلى مكتب الشيخ صالح ، ثم انتقل منه إلى مدرسة الابتدائية ، فالتجهيزية . وفي هذه المدرسة أظهر تفوقاً ونبوغاً ، ففتح المجانية مكافأة له ، وتخرج فيها وعمره خمس عشرة سنة ، وقد تيقظت بوضوح فيه موهبته الشعرية ، وأخذ يصوغ بها بعض المعارف الجيولوجية والجغرافية من مثل أرجوزته :

إفريقيًا قسمٌ من الوجودِ في شكله أشبهُ بالعنودِ

ومن غير شك كان يختلط في أثناء ذلك ببعض العناصر الديمقراطية من الشعب ، ولكنه كان اختلاطاً محدوداً ، إذ كان لا يلبث أن يعود إلى بيئته الأرستقراطية ، فتضعف من شأن هذه الديمقراطية المكتسبة ، وترده إلى أرستقراطيته الأصلية .

وبواضح أنه أخذ في تعلمه الطريق المدني ، ولم يأخذ الطريق الديني ، ونحن نعرف أنه كان بمصر حينئذ نوعان من التعليم : التعليم الديني الشرقي في الأزهر وكان خاصاً بالتراث الإسلامى وكان يتأثر بالقرون الوسطى وصورة العلوم فيها من لغة وطب وفلسفة وغير ذلك وهي صورة شاحبة ضئيلة ، والتعليم المدني الغربى في المدارس ، وهو تعليم يستمد من أوروبا ومن كتب العلم والأدب فيها ، وقد بدأ في عصر محمد على ، ثم خمد في عصر سعيد . وعباس ، ثم عاد إلى النشاط والازدهار في عهد إسماعيل .

وفي هذا الاتجاه من التعليم المدني الأوربي سار شوقي ، وحينما أتم تعليمه الثانوي ألحقه أبوه بمدرسة الحقوق ، ليدرس القانون ، ووصفه أحمد زكي حين دخل هذه المدرسة ، فقال : « كان في جملة الوافدين سنة ١٨٨٥ في نحيف ، هزيل ، ضئيل ، قصير القامة ، وسيم الطلعة تقريباً ، فتي بعيون متألفة تحقيقاً ، ولكنها متقلبة كثيراً ، فإذا نظر إلى الأرض دقيقة واحدة فللساء منه دقائق مبادية » ، وإذا تلفت صوب اليمين فما ذاك إلا لكي يرى يبصره نحو الشمال ، وهو مع هذه الحركات المتتابعة المتنافرة هادئ ساكن وادع ، كأنما يتحدث بنفسه إلى نفسه ، أو يتلغى مع عالم من الأرواح . ما كان يلبسنا فيها نأخذ فيه من اللهو والمزاح ، ولا يتهافت معنا على تلفف الكرة بعد الفراغ من تناول الغداء ، أو حينما نتنفس الصعداء لانتفاء مواقيت الدراسة <sup>(١)</sup> .

وهذه الصورة التي رسمها أحمد زكي لشوقي تؤكد معاني أخرى تتصل بشاعريته ، فهو يلاحظ أنه كان شعلة من الحركة المضطربة المتنافرة ، وهكذا هو في شطحات بصره ، أما بعد ذلك وفي أعماقه فهادئ ساكن وادع ، وهو مع هذا غافل عما يجري حوله مشغول بنفسه ، لا يلعب مع اللاعبين ، ولا يلقف الكرة مع اللاقفين .

فشوقي مع إخوانه وزملائه في الحقوق ، وهو لا يحس بهم ، وكأنما شغلته ربة الشعر عنهم ، فهو يبحث عنها فيما حوله ، يصوب نظره إليها يميناً ، فلا تلبث أن تزوغ منه في الشمال ، فيرى به وراءها ، فيجدها قد حلقت في السماء ، فيرفع بصره إليها ، فلا تلبث أن تغيب ، لتبدوله لامعة مشرقة بإزائه . وكأنما كان ذلك يزيد في تألق بصره ، أو قل كأنما كان شوقي مشغولاً عن رفقاءه وما هم فيه من هو ولعب بحركات مضطربة مختلطة متشابكة كانت تأتينا ربة الشعر من حوله بأجنحتها حين تصطفق ، فتملأ أذنه برفيف وضجيج ، ولا تترك له فسحة ، كي يلم شتات نفسه ، ويندمج في صحبه ،

إذ كانت تأخذ عليه كل طريق .

واستجاب شوق إليها ، فانعزل عن أخذانه ، ومكث ينتظر ما توحى به إليه ، وما تودعه أذنه وعينه ، من همسات وحركات ورؤى حائلة . وكان النبع في أثناء ذلك يفيض والنور يسيل ، فإذا الشيخ محمد البسيوني البيباني أستاذه في اللغة العربية ، وكان شاعراً فصيحاً ، تبهره شاعريته ، ويجلس منه مجلس التلميذ من أستاذه .

وكان هذا الشيخ يدبج القصائد الطوال في مدح الخديوي توفيق كلما حلّ موسم أو أهلّ عيد ، فكان قبل أن يرسلها إلى القصر لتنشر في صحيفه الوقائع المصرية وغيرها من الصحف العربية يعرضها على شوقي ، فما يزال يُصلح له فيها ، فيمحو هذه الكلمة أو تلك ، ويعدّل هذا الشطر أو ذاك ، ويُسقِط بعض الأبيات ، وأستاذه مغتبط به فرحاً لصنيعه .

ولجج الشيخ بتلميذه والثناء عليه ، ولم يلبث التلميذ أن سار في الدرب الذي سار فيه أستاذه ، فكان ينشئ القصائد في مديح الخديوي توفيق . وكان قد أنشئ في الحقوق قسم للترجمة ، فانتسب إليه شوقي ، وظل فيه سنتين ، مُنح في آخرهما شهادته النهائية .

وبذلك ختم شوقي حياته التعليمية ، وهي حياة أوربية في جلّها ، وكان يلتقي بها تيار من الأزهر ، مثله أستاذه البسيوني ، إذ كان من علماء الأزهر المعدودين . وكفل له تخرجه في قسم الترجمة أن يتقن الفرنسية ، وكأما كانت ربة الشعر تُرهب بذلك لما سيقوم به في المستقبل من الاحتذاء على بعض النماذج الغريبة في شعره .

كلوإذا كانت دراسته في المدارس جعلته يحقّق العربية والفرنسية فإن بيئته الخاصة ، بيئة منزله ، جعلته يحقّق التركية . وبذلك كان يحسن لغات ثلاثاً في مطلع شبابه ، وعقّدت هذه اللغات في ثقافته ، واصطلحت فيما بينها على تأليف طبيعته .

وخرج شوقي من قسم الترجمة في سنة ١٨٨٧ ، وهو لا يتصف بالشاعر

فحسب ، بل هو شاعر الخديوى توفيق ، فقد نسج على منوال أستاذه البسيوفى فى التقرب إلى القصر وصاحبه ، وأتاح له على مبارك ( باشا ) فرصة لقائه ، فهتأه بتخرجه ، وهو يستلم أذيال ثوبه ويقبلها . ولم يلبث أن عيّن أباه عليا - وكان مبذراً متلافاً - مفتشاً فى الخاصة الخديوية ، ثم عينه من بعده .

والإنسان لا يطلع على هذه الفترة من حياة شوقى التى سجلها فى مقدمته للطبعة الأولى من شوقياته سنة ١٨٩٨ م حتى يأسى له ، فقد جار عن قصد السبيل ، إذ رضى أن يكون موظفاً بالقصر ، وأن يكون تابعاً للخديوى توفيق ، وأن يستدل شاعريته له فى مدائح ، غير أن ربة الشعر كانت لا تزال ترعاه ، ففككت عقاله من هذا السجن الذى دخله راضياً مرضياً ، فقد أوحى إلى سجنائه أن يرسله إلى فرنسا ليكمل ثقافته ، فلم يحل عليه حوّل فى الوظيفة ، حتى رأى توفيق أن يوفده فى بعثة ، وترك له اختيار ما يريد من العلوم ، فاختار الحقوق أو دراسة القوانين ، لظنه أنها ذات واشجة قوية بالأدب ، وأغار عليه توفيق أن يجمع بينها وبين دراسة الآداب الفرنسية .

وسافر شوقى على نفقة الخديوى ، وكتب إلى مدير البعثة المصرية فى فرنسا ليهم به ، فلما وصل إلى مرسيليا رآه فى استقباله ، وأخبره أن الخديوى كتب إليه أن يقضى فى مونبلييه عامين ، وفى باريس عامين آخرين ، والتحق شوقى بمدرسة الحقوق فى مونبلييه . ولما انقضت السنة الأولى حاول أن يعود إلى مصر لرؤية أهله ففنع الخديوى ، حتى لا يضيع من سنوات الأربع فترة بعيدة عن فرنسا ، فظل هناك ، وتوالت عليه الدعوات من رفاقه الفرنسيين فى المدرسة ، فلبى دعواتهم ، وجاس خلال ديارهم ، يتصفح معالم الحضارة الغربية ولم يكده ينتهى من السنة الثانية حتى أرسل إليه مدير البعثة فى باريس أنه ذاهب مع الطلبة فى رحلة إلى إنجلترا لقضاء أكثر أيام العطلة بها ، وأن الخديوى كتب إليه أن يصطحبه معه ، فسافر إلى باريس على عجل . ومنها سافروا جميعاً إلى إنجلترا حيث قضوا شهراً يتفرجون على لندن وغيرها من المدن هناك .

وفي السنة الثالثة وهو في باريس أصيب بمرض شديد كان فيه بين الحياة والموت ، ولما تماثل للشفاء أشار عليه الأطباء أن يقضى بعض أيام تحت سماء إفريقية ، فاختار الجزائر ، ومكث فيها أربعين يوماً ، ثم عاد قافلاً منها إلى باريس ليستأنف دراسة الحقوق ، ولم ينفوت مرضه الفرصة عليه ، فقد استطاع أن يحصل على إجازته النهائية في آخر السنة الثالثة ، وظل هناك ستة شهور ، يختلف فيها إلى مسارح باريس ، ثم رجع إلى وطنه ، وهو « نِضُوْ فراق ، تهزه إليه الأشواق » .

وليس من ريب في أن هذه البعثة كانت نعمة على شوقي ، وكان ربّة الشعر لم تنسه ، فقد أخرجته من سجنه ، وانطلقت به تطوف أركان البحر المتوسط ، وتملأ عينيه بمفاتن الحضارة في فرنسا وإنجلترا ، كما تملأ عقله وروحه بالمدينة الغربية والآداب الفرنسية ، وهو في أثناء ذلك ينتقل بين مونيبييه وباريس ولندن ، ويشاهد المسارح ودور الأوبرا ويقرأ الصحف والكتب القانونية والأدبية ، وقد قرأ لفليكتور هيجو ولامرتين ودي موسيه وغيرهم من شعراء فرنسا مثل لافونتين ، وبذلك رأى رأى العين عوالم جديدة في الشعر والحضارة . على أنه ينبغي أن نعود فنلاحظ أن شوقي لم يخلع عنه في فرنسا القيود التي قيد بها نفسه في مصر ، ونقصد القيود التي قيد بها أجنحته إزاء القصر ، إذ نراه لا يزال يرسل بمدائح في الحديوي توفيق من باريس . وكان الرحلة الطويلة التي هيأتها له ربّة شعره لم تستطع أن تفك عنه الخيوط التي حاكها الحديوي من حوله ، فاستمر يحسجل في هذه الخيوط ، وكلما نقصت ربّة شعره طائفة منها عاد يفرزها من جديد .

## في القصر

رجع شوقي إلى مصر في سنة ١٨٩٢ وكان قد توفى توفيق وخلفه عباس الثاني ، فعين في القصر بقلم الترجمة ، وأخذ يعيش في منزل أبيه بحي الخنفي معيشة رتيبة ، لم يقطعها في أول حياته سوى سفره ممثلاً للحكومة المصرية في مؤتمر المستشرقين الذي عقد في مدينة جنيف بسويسرا سنة ١٨٩٤ وكانت هذه الرحلة فرصة طيبة للشاعر حتى يحتل المناظر الطبيعية البديعة هناك . ولما انقضى المؤتمر سافر إلى بلجيكا لمشاهدة عاصمتها وزيارة معرض في إحدى مدنها . ولم ترجع شوقي عند عباس أول الأمر ، ويوضح ذلك داود بركات ، فيقول : « إن الخديوي عباساً كان يهمل شوقي بعض الإهمال لا اعتقاده ، بل لأنهم أدخلوه على نفسه ، أن أحمد شوقي شاعر فقط وأنه هو بحاجة إلى رجل سياسي ، لما كان بينه وبين الإنجليز من الكفاح والجلاد ، فاجتمع لإزالة هذا التوهيم من صدره المرحومون : بطرس غالي ( وقد كانت به نزعة للأدب والأدباء ) وبشارة تقلا ( صاحب جريدة الأهرام ) ومصطفى كامل . وكان بطرس يطلب من الخديوي أن يسمح له بتوظيفه شوقي في الخارجية بضعف مرتبه الذي كان يتناوله من قلم الترجمة في السراي . وكان بشارة تقلا يعرض على سموه مثل هذا العرض ليؤله تحرير الأهرام ، وتأييداً لذلك وضع شوقي في مكانه من الأدب وإمارة الشعر <sup>(١)</sup> ، إلى أن قربه الخديوي وناط به كثيراً من المهام فقام بها خير قيام ، فأولاه ثقته ، وقدمه على جميع رجاله <sup>(٢)</sup> »

وكنا نتمنى لو أن الخديوي عباساً رضى عن خروج شوقي من القصر ، وأسلمه إلى بطرس غالي أو إلى بشارة تقلا ، إذن لتغير وجه شعره ، ولما عاش

(١) يشير إلى إشادة الأهرام بشوق حيث تلقيها له بأمر الشعراء .

(٢) ذكرى الشاعرين ص ٣٦٦ .

من سنة ١٨٩٢ إلى سنة ١٩١٤ حبس المدان بتغنى بعباس وأعمال عباس في المواسم والأعياد .

وعبثاً حاولت رَبَّةُ الشعر في هذه الحقبة الطويلة أن تُنبت في أجنحته ريشاً يستطيع به أن يرتفع عن الأرض ويخلق في السماء ، وكان أجنحته لم تكن حينئذ من المتانة والقوة بحيث تحمل هذا الريش ، فقد أصبح شوق من الطيور الداجنة الأليفة التي لا تستطيع ارتفاعاً ولا تحليقاً في الجو ، والتي تنتظر الحبَّ يُلْقَى إليها من صاحبها ، فتعيش به هائلة راضية .

ولم تقف المسألة عند حدِّ الحبِّ ، بل تجاوزته كثيراً ، فإن عباساً قرَّبه منه ، وجعله رئيساً لقلم الترجمة كما جعله موضع ثقته ومفزع مشورته ، وقدمه على جميع رجال حاشيته في القصر ، وبذلك كان نافذ الكلمة مسموعاً للرأى ، بل أصبح كأنه صاحب الأمر والنهي ، يقصده طلاب الحاجات ، وما أكثرهم ، وتَعَسَّوْهُ وجوه الوزراء ومن يطعمون في الرتب والألقاب .

وليس من شك في أن شوق في أثناء هذه الحقبة من حياته كان يعيش بعيداً عن الشعب ، فهو في القصر أو في برجه العاجي ، لا يفكر إلا فيما يفكر عباس فيه ، وكأنه دَوَّارة الريح ، فهو يدور مع صاحبه حيث دار ، وكان في عباس طموح واندفاع ، فصارع الإنجليز وغاضبهم ، ووقف شوق في صفه يغضب عليهم مع غضبه ، ويرضى مع رضاه .

وعلى هذه الشاكلة كان شوق يعيش لعباس ، وكان يُقْبَل على من يقبل عليه ، ويزورُ عن يزور عنه ، فن ذلك أن عباساً تفقد الجيش المصري في وادي حلفا ، وانتقد نظام إحدى الفرق ، فثار كرومر ، معتمد إنجلترا في مصر ، وعدَّ ذلك إهانة لكشنر قائد الجيش ، وطلب الاعتذار . وكان رئيس الوزارة المصرية حينئذ رياض ، فبرأ نفسه لدى المعتمد البريطاني مما صنعه الخديوي ، وما زال بأمره يلحُّ عليه أن يعتذر ، أو يصنع شيئاً من شأنه أن يرضى كشنر والإنجليز ، فأرسل إلى كشنر برقية يحمده له نظام الجيش ! . ووقف رياض يلقي خطاباً بمناسبة افتتاح مدرسة محمد علي الصناعية ،

فأشاد باللورد كرومر ، وكفّر بعباس ودولته ، فلما أسفر الصباح طلع شوق على الناس بقصيدة أُنْبِه فيها وأنحى عليه بالتعنيف الشديد ، وفيها يقول :

كَبِيرَ السَّابِقِينَ مِنَ الْكِرَامِ      بَرَعَمَى أَنْ أَنَاكَ بِالْمَلَامِ  
لَقَدْ وَجَدُوكَ مَفْتُونًا فَقَالُوا      خَرَجْتَ مِنَ الْوَقَارِ وَالْإِحْتِشَامِ  
وَقَالَ الْبَعْضُ كَيْدُكَ غَيْرُ خَافٍ      وَقَالُوا رَمِيَتْ مِنْ غَيْرِ رَامِ  
وَقِيلَ شَطَطْتَ فِي الْكُفْرَانِ حَتَّى      أَرَدْتَ الْمُنْعِمِينَ بِالْإِنْتِقَامِ  
غَمَرْتَ الْقَوْمَ إِطْرَاءً وَحَمْدًا      وَهُمْ غَمْرُوكَ بِالنِّعَمِ الْجِسَامِ  
خَطَبْتَ فَكَنتَ خَطْبًا لَاطْطِيًّا      أَضْيَفَ إِلَى مَصَائِبِنَا الْعِظَامِ  
لَهَجَّتْ بِالْإِحْتِلَالِ وَمَا أَنَا      وَجُرْحُكَ مِنْهُ، لَوْ أَحْسَنْتَ، دَامِ  
وَمَا أَغْنَاهُ عَمَّنْ قَالَ فِيهِ      وَمَا أَغْنَاكَ عَنْ هَذَا التَّرَايِ  
أَحَبَّتْكَ الْبِلَادُ طَوِيلَ دَهْرِ      وَذَا ثَمَنُ الْوَلَاءِ وَالْإِحْتِرَامِ

وأى مصيبة على أمة أكبر من أن يخونها أحد بنينا وأفلاذ كبدها، ويرتمى في أحضان المحتل الأجنبي ، لا يرعى في ذلك ذمة ولا عهداً ولا وطناً ، وإنما يرعى النعم الجسام التي تملأ صدره وبطنه ناراً . ومع ذلك فشوقى لم يغضب لوطنه ، ولم يغضب لشعبه ، وإنما غضب لأميره ، فلم يكن يفهم حينئذ حق الفهم سوى سلطانه ، ولم يكن يدور بخلده سوى القصر الذى يعيش فيه ، قصر الأسرة العلوية الذى يترجع عباس على أريكته .

وحدث أن نُقِلَ اللورد كرومر من مصرف سنة ١٩٠٧ فأقيم له حفل وداع وكان الأمير حسين كامل حاضراً ، وخطب كرومر ، وندد بإسماعيل وعصره ، وذم المصريين وحمل عليهم ، لأنهم لم يقدرُوا مِثْنَ الاحتلال الإنجليزي ولا ما طَوَّقَهُمْ به! . وكَبُرَتْ كلمات تخرج من فمه! وثار شوقى للأسرة العلوية ، فنظم قصيدة حماسية ، يقول فيها :



أَيَّامُكُمْ أَمْ عَهْدُ إِسْمَاعِيلَا      أَمْ أَنْتَ فِرْعَوْنُ يَسُوسُ النِّيلَا  
 أَمْ حَاكِمٌ فِي أَرْضِ مِصْرَ بِأَمْرِهِ      لَأَسْأَلَنَّ أَبَدًا وَلَا مَسْئُولَا  
 يَا مَالِكًا رِقَّ الرِّقَابِ بِبَاسِهِ      هَلَا اتَّخَذْتَ إِلَى الْقُلُوبِ سَبِيلَا  
 لَمَّا رَحَلْتَ عَنِ الْبِلَادِ تَشْهَدَتْ      فَكَأَنَّكَ الدَّاءُ الْعِيَاءُ رَحِيلَا  
 أَوْسَعْنَا يَوْمَ الْوَدَاعِ إِهَانَةً      أَدَبٌ لَعَمْرُكَ لَا يُصِيبُ مِثْلَا

ومنها :

اليَوْمَ أَخْلَفْتَ الْوَعْدَ حَكُومَةً      كُنَّا نَنْظُرُ عَهْدَهَا الْإِنْجِيلَا  
 دَخَلْتَ عَلَى حَكْمِ الْوِدَادِ وَشَرَعِهِ      مِصْرًا فَكَانَتْ كَالْأَسْلَالِ دُخُولَا  
 هَدَمْتَ مَعَالِمَهَا وَهَدَّتْ رُكْنَهَا      وَأَضَاعَتْ اسْتِقْلَالَهَا الْمَأْمُولَا

ويذكر شوقي أعمال محمد على وإسماعيل ، ويغضب غضبة قوية للأسرة ، وهو في غضبه لا يستمد من الجذوة الكبيرة الهائلة ، جذوة الشعب ، وإنما يستمد من جذوة ضعيفة ، هي جذوة الأسرة العلوية . وهذا طبيعي فقد كان يعيش حينئذ للقصر . ولم يكن يعيش للشعب ، ومن أجل ذلك قصر قصير تقصيراً واضحاً في مواقف شعبية كانت تستحق منه أن يتغنى في أثنائها بالآلام الشعب ، بل نجده أحياناً ينسى هذه الآلام التي كان يرتجف لها الشعب كما ترتجف أوراق الشجر في أثناء العواصف . ولعل أوضح ما كان من ذلك موقفه من عرابي بعد عودته من منفاه ، فقد استقبله بقصيدة ، أقل ما يقال فيها إنها هجاء لقائد من قادة الشعب ، ويكنى مطلعها الذي يقول فيه :

صَغَارَ فِي الذَّهَابِ فِي الْإِيَابِ      أَهَذَا كُلُّ شَأْنِكَ يَا عَرَابِي  
 وَلَمْ يَذْهَبْ عَرَابِي صَاغِرًا وَلَا آبَ صَاغِرًا ، بل كان الشعب المصري :

ولا يزال ، يعلّقه بطلا في الذهب وفي الإياب ، ولكن شوق لم يكن يشعر شعور الشعب ، وإنما كان يشعر شعور القصر ، وكان القصر غاضباً على عرابي منذ توفيق «غضب شوق عليه ، ولم يخجل أن يرى البطل وهو صريع . ونحن نعرف قصة « دنشواي » القرية المصرية الحزينة فقد مرّ بها جنود الاحتلال في سنة ١٩٠٦ وصادوا حمامها الداجن فلما حاول أهلها أن يقنعوهم بأن لا يفعلوا فعلتهم ظن أحدهم في أثناء ذلك أنهم يريدونه بالسوء ، فجري على وجهه لا يلوى ، فأصيب بضربة شمس فات . ورأى اللورد كرومر أن يعاقب أهل القرية ، فحكوكوا محاكمة وحشية . وصلّت طائفة منهم ، وسُجنت طائفة ثانية وعُدّبت طائفة ثالثة . وغضبت مصر وثارت ، وملاً الحقد صدرها والغيط قلبها ، ومع ذلك لم يستجب الشاعر لكل هذه الثورة وما انطوى فيها من غضب وحقد وغيط إلا بعد مرور عام على الحادث ، إذ نراه ينظم مقطوعة ، يسميها « ذكرى دنشواي » وفيها يقول :

يا دِنْشَوَايُ على رُبَاكِ سلامٌ      ذهبتْ بِأُنَيْسٍ ربوعكِ الأَيَّامُ  
عشرون بَيْتاً أَفْقَرَتْ وانتابها      بعد البشاشة وَحْشَةٌ وظلامٌ  
ياليت شعري في البروجِ حَمَائِمُ      أم في البروجِ مَيِّنةٌ وَحِمَامُ  
نيرون! لو أدركتَ عهدَ كرومر      لعرفتَ كيف تُنْفَذُ الأحكامُ  
نوحى حمائم دِنْشَوَايَ وَرَوَّعَى      شعباً بوادي النيل ليس ينامُ

وليس من ريب في أن حادث دنشواي أفظع وأشنع من خطاب كرومر وتعرضه لإسماعيل وأسرته ، ولكن عند من ؟ عند الشعب ، ولم يكن شوق من الشعب ، فقد نشأ بباب القصر ، وعاش يجري في إثر أميره عباس ، فهو لا يحس إلا بما يحسه ، ولا يشعر إلا بما يشعر به ، فليس له إحساس مستقل ولا شعور مستقل ، وهو لذلك يثور حين يُخَدِّشُ أميره ، ولا يثور حين يُلْطَمُ الشعب على وجهه .

وشتان بين وقدة عواطف شوق حين تعرض كرومر لإسماعيل وندد به وبأسرته وعهده ، وحين تعرض كرومر للشعب الأعزل ، ونصب له مقصلته ، وأنزل به سياطه ، وفتح له سجنه . ويكنى أن شوق نظم في ذكرى دنشواى مقطوعة ، ولم ينظم قصيدة . فففسه لم تسرسل ، لأنها لم تشعر من أعماقها بالآلام الشعب وهمومه .

وكأنى بشوق نظم هذه المقطوعة ردًا على من يلومونه لصمته حيث يجب الكلام ، فلما مرت الفرصة ، ولم يتغنّ البلبل ولم يصدق بأنغام شجية تلائم الموقف ظل يذكر ذلك . حتى إذا دار العام انتهز الفرصة ، ونشر هذه القطعة ليقراها الناس فى الصحف ، لعله يرضيهم . أو لعله يكفر بها عن سكوته السابق . ولا بد أنهم دهشوا— كما ندهش نحن الآن — حين رأوا شوق لا يلم باللورد كرومر إلا إلام النسيم الخفيف ، وكأنه لا يريد أن يسخط الإنجليز ولا أن يغضبهم ، وهى لباقة أو مداورة تعلمها فى القصر من غير شك ، ولكنها لا تحب ، لأنها تؤذى النفوس الحرة الكريمة .

على كل حال لم تكن هذه المقطوعة تعبيراً عن عواطف متأججة فى نفس شوق ، وإنما كانت إرضاء للجمهور الذى يقرأ شوق فى الصحف ، ويقرا مدائح فى عباس ، يدبجها فى عيد ميلاده وفى عيد جلوسه على أريكة مصر وفى مناسبات مختلفة ~~في~~ هذا الجمهور الذى كان يفكر فى شوق ، والذى كان ينشر شعره فى الصحف حتى يقرأه ويعجب به ، هو الذى كان يدفعه دفعا ليغنيه على بعض الأوتار التى تهزه . ومن هذه الناحية ينبغى أن نلاحظ شيئا من التطور فى شعرنا الحديث عند شوق وغيره ، إذ أخذ هذا الشعر يوجه للجمهور بفضل المطابع وشيوخ الصحافة والصحف ، وبذلك أصبح الشاعر يفكر فى إرضاء قرائه ، فهو لا يشعر لنفسه فحسب ، ولا لأمراته فحسب ، كما كان يصنع الشاعر القديم ، بل هو يشعر أيضاً للجمهور الذى يقرؤه ، فهو مضطر أن يتحدث إليه فى همومه وأحزانه ، كما يتحدث إليه فى مسراته وأفراحه . ومن هنا يضطر شوق إرضاء لجمهوره من الشعب

المصري أن يغنيه بعض متاعه وآلامه ، وأن لا يظل جامداً في الحادثة الكبرى تمرّ به ، بل يتحرك معه ويشاركه ، وإذا أفلتت منه الفرصة على نحو ما أفلتت منه في حادثة دنشواي أخذ يتحين الوقت الذي يدخل فيه ثانية إلى الشعب ليشاركه في آنيته وعذابه ، حتى يقع منه موقع رضا واستحسان.

فشوق ينهض بذلك مصانعةً للشعب لا عن عقيدة ولا عن إحساس حقيقي ، وإنما هي مصانعة لا غير ، يأتيها موظف القصر الذي تمضي حياته كلها في مصانع ، فهو بصانع هنا وهناك ، وهو يسلك طرقاً مستقيمة حيناً وملتوية حيناً آخر ؛ ليصل إلى ما يريد من تحقيق بعض أغراضه السياسية . وفي الوقت نفسه كان شوق سجين القصر ، يعيش في التواءاته ومداوراته مع الإنجليز أحياناً ومع الشعب أحياناً ثم مع من يريدون الرب واللقاب أو الجاه والمناصب أحياناً أخرى . وكان لا يترك القصر إلا ليجلس إلى أسرته الأستقرائية أو مع من يشاكلونه من الأغنياء ، ولم يكن يجلس إلى الشعب ، ولا يختلط بأوساطه وأنماطه ، فطبعي من أجل ذلك كله أن لا يكون بوقاً للشعب ، وإنما يكون بوقاً للقصر وأميره ، يتكلم حين يريد هذا الأمير ، ويصبيه الخرس حين يريد . لم يكن شوق يعيش حيثنذر حرّاً لنفسه ، وإنما كان يعيش عبداً لأمره ، وربما كان من أبلغ الدلالة على ذلك موقفه من صديقه مصطفى كامل حين توفي ، فإنه لم يسارع إلى رثائه ، لأن مصطفى كان قد قطع علاقته بعباس حين وجده يتبع سياسة وفاق مع السير غورست معتمد إنجلترا ، ووجه إليه على صفحات الصحف كتاباً مفتوحاً . فلما هصر القدر غصن مصطفى المورق القينان ، صديق شوق ورفيقه<sup>(١)</sup> ، وقلب الوطن الخافق وفؤاده النابض ، تلكم شوق قليلاً عن بكائه ، ثم تاب إلى صوابه . ولعل أجمل مراثيه فيه قصيدته :

المَشْرِقَانِ عَلَيْكَ يَنْتَجِبَانِ قاصيهما في مُاتِمٍ والدَّائِي

(١) انظر في صداقتهما كتاب « أبي شوق » لحسين شوق ص ١٢٢ .

والقصيدة رائعة من حيث الصور والصياغة ، وما يتخللها من عظات وحكم يُطيلُ فيها شوق من برجه العاجي أو الذهبي على الدنيا من حوله ، وكان شوق لا يبكي مصطفى كامل روح الوطن وشعلته الملتبئة ، وإنما يبكي مصطفى كامل الشخصَ وخلقه ودعوته إلى العلم الشريف ؛ ويتسلل من ذلك إلى شئون الحياة والموت ، وينظم مثل هذا البيت :

دَقَاتُ قَلْبِ المرءِ قَانِلَةٌ لَهُ    إِنْ الْحَيَاةَ دَقَانَتْ وَتَوَانَى

وكل ذلك لأن شوق كان يخاف الخديوي ويخشى سخطه ، وهو في الوقت نفسه يريد أن يَرْضَى الجمهور وأن يَرْضَى الشعب الذي يقرؤه ، فيحاوره ويداوره ، وتخرج القصيدة على هذه الشاكلة من الحديث في فلسفة الحياة والموت ، وإن تركهما فإلى الأخلاق وما يتصل بالأخلاق . أما سيرة مصطفى كامل ، وأما خدماته الوطنية ، وأما تعلق المصريين به ، فكل ذلك يوضع عليه ستار ، ويغشاه ضباب .

فشوق شاعر القصر ، وهو لا يهتم بالجمهور ولا بالشعب إلا حين يجد القصر راضياً عن ذلك ، وقلما كان يرضى القصر ، فالقصر مشغول بنفسه ، وشوق مشغول به وبالخديوي ، يمدحه في كل مناسبة : في العيد ، وفي ذكرى جلوسه على عرش مصر ، وفي ميلاده وحجّة وزيارته . وهو يوجهه حيث يشاء ، ويتجه معه شوق حيث يريد ، وكأنه ليس له إرادته ، فإرادة أميره هي العليا ، وهي التي تحركه ، وتقذف به كالكرة يميناً وشمالاً ، تقذف به في وجه الإنجليز وفي وجه اللورد كرومر ، وتسترده لتبعته روحاً وريحاناً إلى السلطان عبد الحميد صاحب الأمر في تركيا . ومن هنا تحتلُ التركيات في ديوان شوق في أثناء هذه الحقبة التي قضاها في القصر مساحة ومدى أوسع جداً مما تحتله مصر وحوادثها الجسام ، لا لسبب ، إلا لأن شوق لم يكن يحسُّ مصر وحوادثها ، ولم يكن ملك نفسه وإنما كان ملك أميره ، وقد أراد له أميره أن يولى وجهه نحو تركيا ، فأدار وجهه إلى القبلة وأخذ يرسل بترتيلاته وأناشيده .

وعباس إنما كان يريد من ذلك أن يستدرّ عطف الخليفة الذى يتبعه ، حتى يعينه ضد خصومه الإنجليز ، وحتى يرضى عنه وعن سياسته ، فانطلق شوقى كالسهم ، يتغنى بالخليفة والخلافة كما يتغنى بالترك فى كل مناسبة. وله فيهم قصائد رائعة حين ينتصرون مع الروس فى البلقان وحين يهزمون . ومن طريق ما له من ذلك قصيدته أو موشحته « الأندلس الجديدة » فى الحرب البلقانية ، وفيها صور تالد الترك الحربى وتأسى على المسلمين فى البلقان ، واستخرج من هذا الوتر الحساس نغماً بديعاً . وله فى الانقلاب العثمانى الذى أودى بالسلطان عبد الحميد قصيدته المشهورة :

سل يلدیزا ذات القصورِ هل جاءها نبأ البدورِ

وقد نحا على الخليفة باللائمة ، لأنه لم يرعَ حق شعبه فى الدستور ، ولم يسنّ أمته سياسة حكيمة ، ثم أخذ فى تهنئة الجيش وزعمائه : أنور شوكت ونيازى .

وعقد شوقى الصلة بينه وبين محمد رشاد الخليفة الجديد . كما كان يعقدها بينه وبين عبد الحميد . وتظهر فى قصائده التركيات هذه كلها عاطفة وثيقة نحو الترك . وقد يرجع هذا فى بعض أسبابه إلى الأصل التركى الذى جرت دماؤه فيه ، ولكن ينبغى أن لا ننسى عباساً دائماً ، فهو الذى كان يدفعه يمينا وشمالا ، وكان عباس مخلصاً لتركيا ، وكان يزورها فى الصيف ، فكان شوقى مخلص لها أيضاً . وكان يزورها معه ، وتعلمنى عينه بمجالى البسفور وغيره من مثل « جكسو » وهو موضع فائن فى ضواحي الآستانة ، وله فيه قصيدته التى يفتتحها بقوله :

نحية شاعرٍ يا ماء جكسو فليس سواك للأرواح أنس

وفىها يصف زوارق البسفور ومواطن الجمال فيه ، ولشوقى حاسة رائعة فى الوصف والتصوير . لازمته طوال حياته .

على كل حال تركيبات شوقي أثّر من آثار عباس ، ولفتة من لفتاته التي كانت تغمر شاعرنا ، وتكتسحه اكتساح السيل ، فقد كان يحسّ في أعماقه أنه شاعر الخديوي أو شاعر الأمير ، وفي ذلك يفاخر معاصريه ، فيقول لهم إنه :

شاعرُ العزيزِ وما بالقليلِ ذا اللقبُ

وكان هذا اللقب كل ما يتمناه شوقي ، وقد تبعته نفسه ، وهو لا يزال شاباً يدرس الحقوق في مصر وفرنسا . وتبعته وهو موظف في القصر ، فهو أمنيته في شبابه وفي كهولته .

فلم يكن لشوقي من رغبة إلا أن يكون ظللاً للأمير ، وربما كان لفساد الحياة السياسية في مصر حينئذ أثر في توجيه شوقي ، فقد نشأ وهو يرى القصر والأمير كل شيء في حياة المصريين ، فهما مصدر العز والذل، والخفض والرفعة، والجاه والسلطان، فأراد شوقي أن يقتحم هذا الحصن الأشمّ ، وأن يكون له مجال فيه . ولو أن الحياة كانت تجري في مصر على شكل آخر ، فيه ديمقراطية ، وفيه إيمان بالشعب وعمل صادق على إرضائه ، لكانت أحلام شوقي غير هذه الأحلام ، ولما رأيناه يجرى منصوباً تحت لواء الأمير يسبح بحمده أثناء الليل وأطراف النهار .

الظروف السيئة التي أحاطت بشوقي إذ ذل هي التي ضيّقت حدود شاعريته وجعلتها محفوفة بالأشواك في هذه الحقبة الطويلة من حياته التي تجاوزت عشرين عاماً ، فلم يعد شوقي يملك نفسه . بل أصبح يملكه الأمير كما يملك أي شيء من ثروته .

وليس من شك في أن عباساً لم يحسن ملك شوقي ، فقد سخره لنفسه ، وكان ينبغي أن يسخره لفته ، وأن يقف منه موقف ملوك أوروبا من شعرائها ، على نحو ما وقف أغسطس قديماً من فرجيل ، وعلى نحو ما وقفت حديثاً إليزابيث من شكسبير ، ولويس الرابع عشر من معاصريه . وقد تعلم عباس في

وفينا عاصمة الفن والفنانين ولو أنه قرأ تاريخ عباقتها الموسيقين : هابدين وموزارت وبيتهوفن لعرف أن أسرة هابسبورج كفلت لهم حياتهم الفنية كما أرادوها ، ولم تجعل منهم تابعين ولا خدماً لها ، بل أحنت رءوسها لهم وأبدت لهم بكل ما استطاعت من مال وجاه .

وكان ينبغي لعباس أن يصون كرامة شوقي وأن يمدد بالمال الذى يريده ، حتى يتقَد هذا القبس المبارك فى شاعره ؛ إذن كنا نعد عباساً حامياً للآداب فى عصره ، ولكنه لم يصنع ، ولم يحاول ، بل استمر يشدُّ البلبل من خيط فى لسانه ليتملقه ويداهته ، ويغنيه بما يشاء ويهوى .

وفى أثناء ذلك كان يصدق بأنعام رائعة كانت خليفة بأن تنبه له أميره ، وهل أروع فى تاريخ شعرنا المصرى من ملحمة شوقى التاريخية التى صاغ فيها تاريخ وادى النيل من القراعنة إلى محمد على والتى ألقاها فى مؤتمر المستشرقين سنة ١٨٩٤ ؟ وهل أبدع فى تاريخ هذا الشعر من قصيدة النيل ؟ وكان عين الأمير لم تكن عيناً كبيرة ، أو كأنما كان عليها غشاوة ، ولم يكن هناك أمل فى أن تنجاب الغشاوة.

فظلَّ صوت الشاعر يتقطع ، ولم يستطع أن يمدد حيث ينبغى أن يمدد ، ولم يستطع أن يعبرَ به نوافذ القصر ، ولا أن يخرج به عن صورة المديح إلا قليلاً ، فظلَّ صوتاً ضعيفاً شاحباً ، فيه جمال ، ولكنه جمال الأسير ، وفيه روعة ، ولكنها ليست روعة البحر الضارى ، وإنما روعة النبع الضئيل .

وكان النبع كثيراً ما تفيض جوانبه وتتدفق مياهه ، فكان الشاعر يهدر بتاريخ مصر أو بالنيل أو بمديح الرسول صلى الله عليه وسلم ، ولكنه كان لا يلبث أن يهدأ أو أن يحف معينه ، فيعود إلى سيده ، يغنيه على قيثارة المديح ما يهوى من حمد وثناء وملق ودهان .

ومعنى ذلك كله أن شوقى لم يكن يفرغ لنفسه فى أثناء وظيفته فى القصر ، فكان شعره دائماً لأميره ، وقلما نظم شيئاً لنفسه ، فنفسه تجرى فى إثر مولاه ، وهو عنها لاه ، لا يكاد يردُّها إليه إلا فى الحين البعيد بعد الحين ، ومن يدرى ؟



لعله لم يكن يريد لها أن ترتدَّ من هذا الطريق الذهبي الذي تهوّل فيه . ومع ذلك فقد كان شوقى يسرد نفسه أحياناً قليلة ، وكان يتغنى لها حينئذ بما فهمه أدق الفهم في حياته الأرستقراطية المترفة وفي أوروبا في أثناء دراسته من تلك الحضارة المادية التي تدفع دفعاً إلى شيء من اللهو والخمر . وظهر أثر ذلك في بعض شعره قبل سفره إلى أوروبا وبعد مجيئه ، ومن نماذجه قصيدته :

حَفَّ كَأْسُهَا الْحَبَبُ      فَهِيَ فِضَّةٌ ذَهَبُ

وقصيدته :

رمضانٌ وكلُّ هاتِها يا ساقِ      مُشْتَاقَةٌ تَسْعَى إِلَى مُشْتَاقِ

وطبيعي أن يغنى شوقى لنفسه مثل هذين الصوتين ، فقد كانت حياته مترفة ترفاً خالصاً ، إذ أتاحت له وظيفته في القصر وجوائز الأمير كل ما ابتغى من ثراء ، وتصادف أن تزوج بسيدة ثرية<sup>(١)</sup> ، فأعانه ذلك كله على أن يعيش كما يريد من حيث الترف والبدخ واللهو . ويكنى أن قرأ في كتاب ابنه « حسين » وصفاً داره<sup>(٢)</sup> التي اختطها في ضاحية المطرية متقلاً إليها من داره بحى الحنفى ليكون قريباً من قصر أميره « قصر القبة » وهي التي سماها « كرمة ابن هانى » ونظّل على ما كان بها من الأثاث ومئات الطيور الملونة واللوحات والغرف البهيجة ، لنعرف كيف كان يعيش شوقى معيشة كلها لذة ومتاع .

وإذن فشوقى كان في معيشته الخاصة أو معيشته الداخلية يأخذ غير قليل من الحرية ، فلم يكن هناك القصر ، ولم يكن هناك خيط سيده الذي يشلّ لسانه ، ولم يكن هناك الجمهور الذى يطّلع على سرائره ، إنما كان هناك شوقى وحده وثرأؤه وترفه وحفلاته وما يريد من خمر ولهو .

وشوقى في ذلك كله يخالف نمت الوقار الذى يصطنعه في القصر وفي

(١) ذكرى الشاعرين ص ٣٣٠ .

(٢) أبى شوقى ص ٣ - ١٨ .

لقاء الناس وعلى واجهات الصحف ، وهذا طبيعي في الفنانين والناس جميعاً أن تكون لهم شخصية فردية وشخصية اجتماعية ، فليس من الضروري دائماً أن يكون ما يواجه الفنان به الجمهور هو عين ما يواجه به نفسه . وتوسع المسألة في الفنانين والشعراء ، لأنهم من ناحية يصورون أنفسهم من حيث إنهم أفراد ، ومن ناحية أخرى يصورون مجتمعهم وما به من ثغرات ، وقد يسايرون هذا المجتمع ويخضعون ، وقد يتمردون ويشنون عليه ، وهؤلاء هم المصلحون . ولم يكن شوقي مصلحاً ، وإنما كان عبداً لمجتمعه وحياته الخارجية ، فطبيعي أن لا يكون سلوكه الفردي ماثلاً لسلوكه الاجتماعي ، فهو في منزله وحياته الخاصة يشبع مزاجه وميوله ، وهو في القصر والحياة الاجتماعية يشبع مزاج أميره وذوقه ، ويحاول أن يكسب مزاج الجمهور وذوقه ، فيؤلف له أغاني وأناشيد في تاريخه ونيله ، أو في الخلافة والإسلام أو في مدائح الرسول صلى الله عليه وسلم كقصيدته التي نظمها في سنة ١٩٠٩ والتي قلّد فيها صاحب نهج البردة :

رَيْمٌ عَلَى الْقَاعِ بَيْنَ الْبَيَانِ وَالْعَلَمِ<sup>(١)</sup>      أَحَلَّ سَفَكَ دَمِي فِي الْأَشْهُرِ الْحُرْمِ  
وَالْأُخْرَى الَّتِي قَلَدَ فِيهَا هَمَزِيته :

وُلِدَ الْهُدَى فَالْكَائِنَاتُ ضِيَاءٌ      وَفَمُ الزَّمَانِ تَبَسُّمٌ وَنَسَاءٌ

وقد وقف محمد حسين هيكل عند هذه الناحية في مقدمته للطبعة الثانية من الشوقيات، ولاحظ أن شوقي له شخصيتان مختلفتان في شعره يقول : « وإنك لتكاد تشعر حين مراجعتك أجزاء ديوانه كأنك أمام رجلين مختلفين جد الاختلاف لا صلة بين أحدهما والآخر ، إلا أن كليهما شاعر مطبوع ، يصل من الشعر إلى عليا سماواته ، وأن كليهما مصرى يبلغ حبه مصر حدة التقديس والعبادة ، أما فيما سوى هذا فأحد الرجلين غير الرجل الآخر ،

(١) ريم: غزال. القاع: الأرض المنبسطة المشبة. البان: شجر. العلم: جبل.

أحدهما مؤمن عامر النفس بالإيمان ، مسلم يقدس أخوة المسلمين ، ويجعل من دولة الخلافة قدساً تُفيض عليه شئونه وحوادثه وحى الشعر وإلهامه ، حكيم يرى الحكمة ملاك الحياة وقوامها ، محافظ فى اللغة يرى العربية تتسع لكل صورة ولكل معنى ولكل فكرة ولكل خيال . والآخر رجلٌ دنيا يرى فى المتاع بالحياة ونعيمها خير آمال الحياة وغاياتها ، متسامح تسع نفسه الإنسانية وتسع معها الوجود كله ، ساخر من الناس وأمانبهم ، مجدد فى اللغة لفظاً ومعنى . وهذا الأزواج ظاهر فى شعر شوقى من أول شبابه إلى هذا الوقت الحاضر .

وَأَسْتَطِرْدُ هَيْكَلٌ يَفْرُقُ بَيْنَ عَنَايَةِ شَوْقٍ بَهَائِتِينَ النَّاحِيَتَيْنِ فِي الْحَيَاةِ وَعَنَايَةِ أَبِي نَوَاسٍ بَيْنَهُمَا ، إِذْ تَلَقَى فِي شِعْرِهِ مِثْلَ قَوْلِهِ :

أَلَا فَاسْتَقْنِي خَمْرًا وَقُلْ لِي هِيَ الْخَمْرُ وَلَا تَسْقِنِي سِرًّا إِذَا أَمَكْنَ الْجَهْرُ  
وقوله :

إِذَا امْتَحَنَ الدُّنْيَا لِسَبَبٍ تَكْشَفَتْ لَهُ عَنْ عُدُوٍّ فِي ثِيَابِ صَدِيقٍ  
ويزعم هيكل أن هناك فرقاً فى معالجة كل من الشاعرين للناحيتين ، فأبو نواس صاحب لهُو ويجون وخر ، والحكمة عنده عارضة ، تأتى صدفة واستثناء ، أما شوقى فالصورتان متوازيتان عنده ، تستقل كل منهما عن صاحبتها ، فكل منهما جوهريّة فى شعر الشاعر وروحه ، وكل منهما قائمة فى لبّ ديوانه وصميمه. ولسنا ندرى ماذا يريد بالشخصيتين المختلفتين تمام الاختلاف ، أما إن أراد ما يشيع فى هذه الأيام بين النفسيين عن قصة « دكتور جيكل ومستر هايد » وهما شخصيتان لشخص واحد ، تختلف كل منهما فى تصرفها عن الأخرى تمام الاختلاف . فإنه يكون مبالغة ، بل يكون مخطئاً ، إذ أن المعروف بين النفسيين أن كلا من الشخصيتين لا تدرى عن الأخرى أى شئ من تصرفها ، واختلاف شخصيتى شوقى ليس من هذا النوع النفسى قطعاً ، إنما هو اختلاف عادى ، كما قدمنا ، نجده عند كل الفنانين أو عند كثير منهم ، فمن عرفنا حياتهم الشخصية وحياتهم الاجتماعية . وليس بصحيح

أنه شوقى يختلف في ذلك عن أبي نواس ، فإن الشاعر العباسى كان يكثر من الخمر وشعر اللذة حقاً ، ولكنه كان ينظم في شعر الزهد والحكمة ، وتفسير ذلك بسيط ، وهو أنه كان يطلب اللذة والمتاع ، وكان يفكر فيهما وفي نفسه وحياته ودينه ، فكان ينتفض ، كما ينتفض العصفور بلله القطر ، إذ يرى الحياة لا تدوم ولا تبقى لأحد .

فأبو نواس في ملوه وحكمته ليس أكثر من شاعر يطلب اللذة ، ثم يفكر في عواقب اللذة ، وما يصادف صاحبها بعد حين من حرمان . فحكمته وزهده كل ذلك ناجم عن خمره ولذته ، وليس هناك تضارب في شخصيته ولا تخالف ، ولا ما يصح أن نفسره بالصدفة العارضة . على أننا إذا أخذنا نبحث أبا نواس جاداً وجدنا ينحل من حيث النظرة العارضة إلى شخصيات متخالفة ، فهناك أبو نواس الماجن ، والآخر الزاهد ، والثالث الرسمى الذى يمدح الخلفاء ويغشى مجالسهم ، والرابع الذى كان يغشى حلقات الدرس والعلماء من المعتزلة واللفويين وغيرهم .

والحقيقة أنه ليس في شخصيات أبي نواس تعدد ولا اختلاف ، وإنما هي حياة الفنان حين يخلص إلى نفسه ويعيش معيشته الداخلية ، والفنان حين يخرج إلى المجتمع ويتصل بترعاته وأذواق الناس فيه ويعيش معيشته الخارجية . وهذا نفسه ما نلاحظه عند شوقى ، فليس هناك تعدد في شخصيته ، وإنما هي حياته الفردية وما يتصل بها من لذة ومتاع وحرية ، وحياته الاجتماعية وما يتصل بها من القصر والحدوى والجمهور وترعاته ، ولا خلاف بين الحياتين أو تخالف ، وإنما هي خصال شوقى وصفاته .

على أنه ينبغي أن لا نرسل هذا الكلام إرسالا ، فإن حياة شوقى الخارجية كانت تسرُّ دائماً حياته الشخصية الداخلية ، فما في ديوانه عن لذته ومتاعه قليل قلة شديدة ، وكان حياته الرسمية كانت تغطى أعشابها النبع كله في هذه الحقبة من حياته ، فكان من العسير أن تظهر مسارب ملوه . ولذلك بغلو هيكل حين يقيم المجموعتين من الحياة أو من الحصال متوازيتين مستقلتين ،

فإن الخصال الماجة لا تكاد تظهر عند شوق إلا ظهوراً باهتاً ضئيلاً نحيلاً ،  
وكان حياة شوق الشخصية وخصاله اللاهية تبعثت في خضم الحياة الخارجية  
الى عاشها في القصر وعلى صفحات الصحف .

## ٣

## في المنفى

لم يكن من الممكن أن تنقد ربّة الشعر شوق من هذا المعتقل الذي حبس  
فيه وحُبست شاعريته معه إلا أن تلمّ بمصر أحداث كبرى، تنزعه في أثناءها  
من أحضان هذا السجن الذي كان محبباً إليه. ولم تلبث الأحداث أن أملت  
حين أعلنت الحرب العظمى في سنة ١٩١٤ وكان عباس غائباً عن مصر  
بتركيا ، فأعلنت إنجلترا حمايتها على الوطن ، وأبت على عباس أن يعود إليه ،  
وأقامت مكانه السلطان حسين كامل ، وأخذت تحول بين حاشية عباس  
وبين القصر ، وخاصة ذوى الزُلفَة والحظوة الأولى منهم .

وكان شوق في مقدمة من يعدّ المحتلّ حركاتهم ويراقب خطواتهم، وكان  
يُظهِر وفاء للعهد القديم ، فهو يحب عباساً ويؤثره على حسين ، ولكن الظروف  
تغيرت ، ولابد له من المداورة ، فصاغ قصيدته :

أأخونُ إسماعيلَ في أبنائِهِ ولقد وُلِدْتُ ببابِ إسماعيلِ

وفها تظهر نفسيته المضطربة، فيبينا يحاول أن يرضى حسينا نراه يقول ( إن  
الرواية لم تتم فصولاً ) مشيراً إلى أن الإنجليز لا يزالون يبيتون شراً بالأسرة  
العلوية . وثاروا لهذا التنذير ، وأوجسوا خيفة من تأثير شعره في نفوس المصريين  
فأمروا بنفيه من البلاد ، واختار الأندلس مقاماً له .

ورفعت السفينة سلاسلها من بور سعيد ، وألقت بشوق وأسرته على ساحل  
إسبانيا في برشلونة ، فنزل في فندق فيها ، ثم أقام في ضاحية جميلة من ضواحيها

نُدْعَى «فلقدريرا» ، وهى ترتفع كثيراً عن سطح البحر ، فكان يتمتع بهذا الارتفاع ، وبما حوله من غابات الصنوبر ومشاهد الطبيعة الرائعة ، كما كان يتمتع برؤية البحر ، والسفن غادية رائحة على برشلونة ، وإلى ذلك يشير فى سبيلته ، إذ يقول :

مُسْتَطَارٌ إِذَا الْبَوَاخِرُ رَنَّتْ      أَوَّلَ اللَّيْلِ أَوْ عَوَتْ بَعْدَ جَرَسِ

وعلى هذا النحو لم يعد شوقى يحسبى حياته الرتيبة التى كانت تبدأ من كرمة ابن هانى إلى القصر ، ثم تعود أدراجها من القصر إلى كرمة ابن هانى ، فهذه الدورة من حياته قد دخلت فى عالم الظلال إلى غير رجعة ، وخلقتها دورة جديدة ، انتقل فيها الشاعر إلى عالم النور حيث لا ترهقه قيود القصر وأغلاله ولا أفاعيه وسوموه .

ومع أن هذه الدورة الجديدة كانت فرحة هنيئة لربة الشعر فإن شوقى لم يستقبلها بالفرح ، بل استقبلها بالحزن والألم لفراق الوطن وقلة المال وتعذره أحياناً بسبب الحرب . ولم يكن شوقى يعرف قبل ذلك الحزن ، فقد كانت حياته تجرى على وتيرة واحدة من اللهو والمرح ، فلما حيل بينه وبين عشه أحسَّ بغير قليل من الألم ، بل أخذ يصهر الألم نفسه ، وكَم كان شعرنا المصرى الحديث محتاجاً إلى أن يصهر الألم نفس شوقى ، حتى تصبح نفساً غنية ، وحتى يقرب شوقى من جمهور وطنه ، وما يكتظ به صدره من هموم .

فليحزنْ شوقى ، -ليحزن من غربته ، وليحزن لمضايقاة الإنجليز له فيما يرسل إليه من أمواله ، وليحزن على عشه فى كرمة ابن هانى ، وليحزن على وظيفته فى القصر ، وليحزن على ما أصاب أميره عباساً ، وليحزن لهذا النقي والتشريد ، فى كل ذلك أحلام جديدة مستحققة لشعرنا المصرى ، فقد أصبح أمير هذا الشعر منكوداً . ولا يزيد ذلك ربة الشعر إلا فرحاً على فرح ، فإن صوت شوقى يتكامل له اللحن ، فقد كان البلبل ، من قبل ، أسيراً ، وكان لا يغنى إلا مديحاً متشابهاً فى أغلب أحواله ، ولم يكن يعرف شيئاً من محن

الحياة وآلام الناس . فالآن تم له نفسه الشاعرة ، والآن يتم له صوته ، فقد أحسَّ الحياة من طرفها : اللذة والألم ، والنعم والحزن .  
 وظل الشاعر في « فلقدريرا » حتى أعلنت المهدنة في سنة ١٩١٨ فأصبح من حقّه أن يتجول في إسبانيا كما يشاء ، فتنقل بين مدنها الكبيرة ورأى مجد العرب الدائر في قرطبة وإشبيلية وغرناطة . وذهب يبيّهم ويكي نفسه في قصيدته السينية المعروفة ، وقد بدأها بحنينه إلى وطنه ، يقول :

اختلافُ النهارِ والليل يُنبئني      اذْكُرًا لى الصُّبا وأيامَ أنْسي  
 وسلامِ مصر هل سلا القلبُ عنها      أو أسَا جُرْحَه الزمانِ المَوْسَى  
 أحرامٌ على بلابلِ الدَّو      حُ حلالٌ للطيرِ من كل جنس  
 وطني لو شُغِلْتُ بالخلدِ عَنْهُ      نازعتني إليه في الخلدِ نفسي  
 شهد الله لم يغبُ عن جفوني      شخصه ساعةً ولم يخلُ حسبي

واستطرد يتحدث عن الجزيرة والنيل والبحيزة والتخيل والأهرام ، وعرض للتاريخ وعبره وما يُطَوَى فيه من تحول الدهر وفناء الدول ، كل ذلك ليصل إلى غرضه من قصيدته ، وهو وصف الأندلس والحديث عن دولها . وقد صور قصر الحمراء بغرناطة تصويراً دقيقاً ، حتى كأننا نشاهده لدقة تصويره ، ووقف يتأسّى على خروج العرب من الأندلس ، ويذكر دخولهم وكيف جاءوا إليه في سفن كأنها الأرائك ، ثم خرجوا منه على سفن كأنها اللوح :

ركبوا بالبحار نَعَشًا وكانت      تحت آبائهم هي العرشُ أميس

ومن يقرأ هذه القصيدة يرى شوقي قد حاز لنفسه ثقافة تاريخية عميقة بالأندلس وأعجاذ العرب فيها وحضاراتهم ونهضتهم بقرطبة حتى كانت منارة أوروبا لأواخر عصرها الوسيط . ولم يكتف شوقي بالتعمق في قراءة تاريخ العرب في الأندلس فقد عنى أيضاً بقراءة شعرائهم ودواوينهم .

وكانت أوقات الشاعر فارغة لمدة خمس سنوات ، فقرأ كثيراً عن الأندلس ، وقرأ وعنه ولاوعيه بتاريخ أبطالها وشعرائها ، فبدأ يكتب قصة «أميرة الأندلس» أو أخذ يعد نفسه لكتابتها ، واختار لها حياة المعتمد بن عباد وزوجته الريمكية ، وكل من يتصل بالأندلس يعرف أن القطعة الأرجوانية للحياة الدرامية في الأندلس هي نفس هذه القطعة التي انتخبها شوقي ، فإن حياة ابن عباد لا يسمعها شخص مسرودة ، إلا ويرى فيها قصة رائعة .

وأخذ شوقي يتعمق في قراءة الشعر الأندلسي ، ويظهر أنه أعجب بابن زيدون إعجاباً خاصاً ، وربما كان في ذلك دليل على تعديل حدث في القيثارة ، فقد كان شوقي لا يهيمه الشعر الوجداني ولا أصحابه قبل ذهابه إلى الأندلس . كانت أكثر صلته بالمتنبي أهم شعراء المديح بين العرب السابقين ، وهذا طبيعي لأنه يتفق وذوقه في الشعر الرسمي الذي كان يصنعه . أما في الأندلس ، فلم يعد الشاعر الرسمي المعروف ولم يعد في حاجة إلى قراءة المتنبي وأمثاله من الرسميين ، ولذلك رأيناه يتعلق بابن زيدون ويحاول أن يعارضه في قصيدته النونية المشهورة التي يبيت فيها حبه وحنينه إلى : «ولادة» قره عينه ، فينسج على منواله قصيدة بديعة له ، وفيها يقول :

لكن مَصْرَ وإنْ أغضتْ على مَقَّةٍ <sup>(١)</sup>	عَيْنُ من الخلد بالكافور تَسْقِينَا
على جوانبها رَفَّتْ تَمَائِمُنَا	وحول حافاتِها قَامَتْ رَوَاقِينَا <sup>(٢)</sup>
ملاعب مَرَحَتْ فيها مَارِئُنَا	وأزْبَعْ أُنِسَتْ فيها أَمَانِينَا
يا مَنْ نَغَارَ عليهم من ضائِرُنَا	ومن مَصُونِ هَوَاهُمْ في تناجِينَا
ناب الحنينُ إليكم في خواطرنا	عن الدلال عليكم في أمانِينَا
جئنا إلى الصبر ندعوه كعادتنا	في النائبات فلم يأخذ بأيدينا
وما غُلِبْنَا على دَمْعٍ ولا جَلَدٍ	حتى أَتَتْنَا نَوَاكِم من صياصِينَا <sup>(٣)</sup>

(١) مَقَّة: محبة. (٢) رَوَاقِينَا: راقياتنا من السحر. (٣) الصياصي: الحصون.



ونابغى<sup>(١)</sup> كَانَ الحشرَ آخرُهُ      نَمِينَا. فِيهِ ذِكْرَاكُم وَتُخِينَا  
نَطْوِي دُجَاهَ بَجْرَحٍ مِنْ فِرَاقِكُمْ      يَكَادُ فِي غَلِيَسِ الْأَسْحَارِ يَطْوِينَا  
إِذَا رَسَا النُّجُومُ لَمْ تَرَقُّ مُحَاجِرُنَا      حَتَّى يَزُولَ وَلَمْ تَهْدَأْ تَرَاقِينَا<sup>(٢)</sup>  
بِتِنَا نَقَائِي الدَّوَاهِي مِنْ كَوَاكِبِهِ      حَتَّى قَعَدْنَا بِهَا حَسْرَى تُقَاسِمِينَا  
نَحْنُ الْيَوَاقِيتُ خَاضِ النَّارِ جَوْهَرُنَا      وَلَمْ يَهْنُ بِيَدِ التَّشْتِيتِ غَالِينَا  
وَلَا يَحُولُ لَنَا صِبْغٌ وَلَا خَلْقُ      إِذَا تَلَوْنَ كَالْحَرِبَاءِ شَانِينَا  
لَمْ تَنْزِلِ الشَّمْسُ مِيزَانًا وَلَا صَعِدَتْ      فِي مَلِكهَا الضُّخْمُ عَرَشًا مَثَلِ وَادِينَا  
أَرْضُ الْآبُوَّةِ وَالْمِيلَادِ طَيِّبُهَا      مَرُّ الصَّبَا فِي ذِيُولٍ مِنْ تَصَابِينَا

ألم تكن ربّة الشعر محقة في فرحها حين خلع شوقي عنه الحلة الرممية ،  
وخرج من الحياة الضيقة التي كان يعيشها في القصر ؟ وهل كان من الممكن  
أن نسمع منه هذا الصوت ونفسه هائلة مغتبطة ؟ لقد أخذ النبع يتفجر تفجراً  
طبيعياً على لسان شوقي ، ولم يعد مقصوراً على المديح وما يشبهه . ثاب إلى  
حوادثه ونفسه ، ولم تعد الحياة سارة بهيجة مثل هذه الكأس التي وصفها بقوله :

حَفَّ كَأْسُهَا الْحَبْبُ      فَهِيَ فِضَّةٌ ذَهَبُ

بل لقد حَفَّ الكأسَ دموعٌ غِزار وأَنَاتٍ طَوَالٍ ، واستيقظت روح  
الشاعر بعد سبات عميق ، وأخذت تنظر فيما حولها من عبر التاريخ الأندلسي  
وشموس الدول الغاربة هناك ، وامتد البصر في أعماق تاريخ العرب ، فكتب  
شوقي ديوانه « دول العرب وعظماء الإسلام » .

والتاريخ. قطب دائر في شعر شوقي منذ كتب هزيبته التي قدمها إلى  
- مؤتمر المستشرقين في سنة ١٨٩٤ فليس هذا اللحن جديداً عنده ، إنما الجديد

(١) النابغى: الليل. (٢) ترَقُّ: تكف عند الدمع. التراقي: العظام بما يلي غرة النحر.

فيه أنه اختار هذه المرة الدول الإسلامية وعظماء العرب لييكى أيامهم ، يدفعه إلى ذلك وقوفه على أطلال الأندلس الدارسة .

على كل حال أخذ شوق يَقرَّب إلى نفسه في الأندلس بأكثر مما كان يقرب إليها في مصر ، فقد تعود من قبل أن يعيش في الخارج وأن لا يُعنى بنفسه ، فليس في نفسه ما ينبغي أن يعنى به إلا بعض خطرات قليلة في حياته ، أما بعد ذلك فهو لغيره ، يعيش كما يصرفه أميره ، ولا يجد من ظروفه ما يدفعه إلى الإباحة بما في أطواء نفسه . أما في الأندلس فقد تخلص من العالم الخارجي ، وأخذ يحس نفسه المحزونة ويصدر عنها في شعره .

وأشرفت قصة الننى على نهايتها ، وتلكأت السلطات المصرية في استدعائه بعد أن وضعت الحرب أوزارها ، وكانت هذه فرصة ليجول في إسبانيا وبين ديار العرب الدارسة هناك . وعفت عنه السلطات فسافر إلى «جنوا» بمرآ ، ومنها ذهب إلى « البندقية » فركب أول باخرة تغادر أوروبا إلى مصر . وخرجت القاهرة لاستقباله ، وبالحل أهله في الحفاوة به . وكان لذلك تأثير كبير في نفسه .

#### ٤

#### في القضاء الطليق

عاد شوقى إلى وطنه ، فوجد أرضه مخضبة بدماء الحركة الوطنية الذكية ، ووجد كل شيء فيه يتحول ويتغير ، ولا ندرى هل فكر في العودة إلى القصر ؟ ولكن المؤكد أن أبواب القصر لم تفتح له . فظل بعيداً مع الشعب ، يعيش في حياته الجديدة

فلتضحى ربة الشعر ، ولتدق البشائر ، فإن طائر لن يعود رهين محبسه القديم ، ولا رهين ذهب إسماعيل وأبنائه ، فقد أخذ يرفرف حراً طليقاً في القضاء ، وأخذت أجنته تلمع فيها ألوان الطيف ، وهى ألوان لم تكن تستمد

من القصر وأميره ولا من حياته الأرستقراطية القديمة ، وإنما كانت تستمد من دماء الشعب التي سفحها راضياً في الحركة الوطنية المباركة سنة ١٩١٩ ومن آماله وآلامه ، وأيضاً من آمال الشعوب العربية جميعاً وآلامها .

أصبح شوقي إلى حد ما ديمقراطياً يعيش مع شعبه والشعوب العربية ، وكان مظهر ذلك في حياته أن أغلق داره أو كَرَّمَتَه في المطرية ، واتخذ له كرمه جديدة في الجيزة . وفرغ لنفسه وحياته الخاصة ، ونزهاته المختلفة في النيل وفي الأهرام ، وفي إحدى نزهاته نظم قصيدته المشهورة :

أبا الهول طال عليك العُصْرُ      وبُلِّغْتَ في الأرض أقصى العُمُرُ

وبنى في الإسكندرية بيتاً سماه « دُرَّةُ القَوَاصِ » وكان كثير الرحلة إليها في الصيف وفي الشتاء . وكان يرحل إلى باريس لرؤية ولديه على وحسين في أثناء تعلمهما هناك ، كما كان يرحل إلى سوريا ولبنان .

وكانت شهرته قد طبَّقت الآفاق ، فأبنا حلَّ أقيمت له الاستقبالات ، وكان بيته منتدى الأدياء والشعراء وكبار رجال عصره . وقد زاره في عام ١٩٢٦ «طاغور» شاعر الهند الكبير ، وقلما يفد على مصر زعيم عربي إلا ويزور الكرمه ، ومن زاروها إسعاف النشاشيبي أديب فلسطين والسيد الثعالبي الزعيم التونسي .

واختير شوقي عضواً في مجلس الشيوخ . وفي سنة ١٩٢٧ أعاد طبع ديوانه الشوقيات ، فأقيمت له بهذه المناسبة حفلة تكريم كبيرة ، بل حفلات ، اشتركت فيها الدول العربية جميعاً بمندوبين ، نثروا رياحينهم ، بل اشتركوا جميعاً في وضع تاج إمارة الشعر العربي ، على مفرقه . ومن ساهم في هذه الحفلات محمد كرد علي عن المجمع العلمي العربي بدمشق وشبلى ملاط عن لبنان وأمير الحسيني عن فلسطين وشكيب أرسلان وفندنبرج البلجيكي عن بلده ، وأعلن حافظ باسمه واسم شعراء البلاد العربية البيعة لشوقي :

أَمِيرَ القَوَافِي قد أَتَيْتُ مَبَايِمَهُ      وَهَذِي وَفَوْدُ الشَّرْقِ قد بَايَعَتْهُ

وعلى هذه الشاكلة حقق شوقي كل ما كان يطمح إليه من مجد أدبي .  
وفي أثناء ذلك كان يتصل بالشعب وحياته الجديدة بعد نهضته الوطنية كما كان  
يتصل بشعوب البلاد العربية ، فقد شارك السوريين في ثورتهم الوطنية  
المختلفة وسجل هذه الثورات شعراً رائعاً . ولم يترك فرصة للإشادة بزعيم  
عربي أو حركة عربية إلا انتهزها ونوّه فيها بآمال العرب وظلم المستعمرين  
وما ينالونهم به من عذاب ،

وبذلك أصبح أمل الشباب في مصر وسوريا وغيرها ، وأصبح شعره  
يردّد في كل مكان ينطق أصحابه بالضاد ، وظل يتربع عرش إمارة الشعر  
العربي بقية حياته ، وحتى الآن لا يزال اسمه يلبّوي في أذان العرب كأنه  
تراثيل السّحر .

وَيُحَيِّلُ إلى الإنسان أنه لم تبق لشوقي أمنية تمنّاها إلا حققها له الدهر ،  
حتى المغنى الذي كان يريده لشعره نثرت مصر كنانتها بين يديه ، ليختار  
أروع صوت فيها ، يلحّن له أغانيه ، فنذ سنة ١٩٢٤ أصبح محمد عبد الوهاب  
يتبعه كظله في كرمته بالجزيرة ، وفي رحلاته : في باريس ولبنان ودمشق .

وكانت حياته حينئذ نعيماً ومتاعاً خالصاً . ويكنى أن نقرأ ما سطره كاتبه  
أحمد عبد الوهاب عن معيشته الحاملة منذ سنة ١٩٢٠ لئرى كيف كان يسير  
في طرق مملوءة بالورود والرياحين ، وكيف كان يجلس في أجواء معطرة ،  
وكيف كان يتناول الحياة ككوساً صافية<sup>(١)</sup> . فهو يدور في فلك من المرح  
والحياة البهيجة التي لا يطمع شاعر في شيء وراءها ، إذ نراه ينتقل من مقهى  
إلى مقهى ومن مطعم إلى مطعم ومن دار خيالة إلى دار خيالة ، ومن سهرة  
إلى سهرة ، وكأنّ وجهه كله جو طرب وغناء وحدّثي بعض من كانوا يزورون  
أبناءه في كرمة الجزيرة أنه كان بها غرف استقبال مختلفة ، وكان لكل غرفة  
زوّارها ، وكلهم تقدّم له كئوس الخمر ، فهي كرمة حقيقية ، وكان عبد الوهاب

(١) انظر اثني عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء ص ٨٩ وما بعده .

لا يزال يغنى في إحدى الحجرات . فإذا قلنا إن شوقى اجتمعت له زينة الحياة الدنيا لم تكن مغالين ، بل كنا محقين . وفي أثناء ذلك كان يختلط بالحياة المصرية العامة ، فيترل من سيارته ويتجول في الطرقات على غير هدئى ، ويختلط بمجاميع من الأصدقاء في منزله وفي دور الصحف والنوادي ، ويلزم الشعب في مواسمه . ولم تكن حياته من حياة الشعب ، ومع ذلك حاول جاهداً أن يشاركه في مشاعره ، وأن يحس معه بأفراحه وأتراحه .

ولعلنا لا نتجاوز الحق إذا قلنا إن حياة شوقى هذه الخاصة لم تكن ذات آثار بعيدة في شعره في أثناء هذه الدورة الأخيرة من حياته ، فإن من خصائص شوقى الأساسية أنه لا يشعر بنفسه شعوراً كاملاً في فنه ، وكأنه يحس دائماً أنه يعيش لغيره ، وقد بدأ حياته الفنية بإخضاعها للخديوى ومداخحه ، وما زال حتى حقق أمنيته ، فعاش له حتى في غزله ووصفه للخمر ، إذ نراه يضعهما في مقدمات مداخحه ، ولا يفردهما بمقطوعات خاصة إلا نادراً ، فحتى شعره الشخصي لم يكن يفكر فيه لنفسه ، وإنما كان يفكر فيه لأمره . وفصلَ عن هذا الأمير وقصره ، ومع ذلك لم يعد إلى نفسه .

- فشوقى ليس من الشعراء الأثيرين الذين تنطبع في شعرهم حياتهم الخاصة ، وإنما هو من الشعراء الغيريين إن صح هذا التعبير ، قد وهب فنه وشعره لا لنفسه وإنما لغيره . ولكن من يكون هذا الغير بعد الخديوى عباس لقد ظل بإسبانيا نحو خمس سنوات وهو في تيه من الحيرة ، لا يدرى بمن يربط شعره ، ولذلك قلَّ شعره هناك قلة شديدة ، فلما رجع إلى مصر ، ووجد الشعب المصرى قد نهض من كبوته ، ونفض الغبار عن عينيه ، وبدأ خطأً مستقيماً لهضة مباركة ، أحسَّ أنه وجد القطب الذى يربط به نفسه ، فعاش في هذه الحقبة يختلط به في النوادى والأسواق ، ويحاول أن يعبر عن حياته ومشاعره .

وإذن فمن الوجهة العامة احتفظ شوقى بعد رجوعه من المنفى بخاصته الفنية المميزة له ، وهى أن يكون شاعر غيره ، كان شاعر عباس ، فأصبح شاعر الشعب المصرى ، بل شاعر الشعوب العربية كلها ، ينبض قلبه بأحلامها

وآمالها وما تكون فيه من جهاد وثورات . أما نفسه فإنه لم يفرغ لها قدماً ولا حديثاً ، إذ كانت طبيعته الفنية تقتضيه دائماً أن يخضع لغيره في صنع شعره . وإذا كان أميره القديم عباس قد انتهى وانتهت دولته فليتخذ له أميراً جديداً هو شعبه ، بل ليتخذ له أمراء جدداً مختلفين ، هم شعوب العالم العربي . وأما في هذه المرة لا يملئون حجره ولا جيّبه ذهباً ، فهم لا يملكون الذهب ، وإنما يقدمون له حباً وعطفاً وقلوباً أغلى من الذهب وأثمن . ولعل هذا ما جعل شعره يفيض بالعاطفة ، فهو يبادل هذه الشعوب شعورها نحوه ، ويعمد إلى قيثارتة فيتغنّى مجدها القديم ، ويصور آمالها في حياة حرة كريمة .

وكل ذلك بعث فيه نزعة ديمقراطية ، ولا نشك في أن أغانيه التي صرح بها عبد الوهاب جزء من هذه النزعة ، فهو فيها لا يغنى نفسه ، وإنما يغنى شعبه ، ولعله من أجل ذلك نزل عن أسلوبه العربي الفصيح ليغنى أميره المصري الجديد ، إذ الشعب إنما يألف لغته العامية البسيطة السهلة ، وإذن فليبسط له حتى ينال كل ما يريد من استحسانه ، وحتى يقع من هواه الموقع الذي يصبو إليه . ونجح شوقي فجرت أغانيه لا على لسان عبد الوهاب وحده ، بل أيضاً على لسان كل مصري ، في القصر وفي الكوخ ، وشدّاً بها الرجال والنساء والأطفال .

ونظر شوقي فوجد وراء القمة التي انتهى إليها قمة لم يُعنَ بالارتفاع إليها العناية التي تستحقها ، فحاول بكل قوته وكل ما تملك أجنته من قدرة أن يبلغها ، ونفخت في روحه ربة الشعر ، فإذا هو يبلغ القمة البعيدة ، ويظفر بحلمه الذهبي الذي فكر فيه في أثناء شبابه ، حين ألف رواية «على بك الكبير» ، ثم تركها وكأنه أحس إخفاقاً . ولم يكن هذا الحلم سوى رواياته التمثيلية التي كوّنت في سمع العالم العربي ، تلك الروايات التي أثبت فيها أن شعراً لا يتخلف عن الشعر الغربي ، وأن شعراءه يستطيعون أن يجاروا شعراء التمثيل في أوروبا .

ونفّس هذه الروايات التمثيلية ألقها شوقي لشعبه والشعوب العربية ، فنها ما يستمد موضوعه من التاريخ المصري والحياة المصرية ، ومنها ما يستمد موضوعه

من التاريخ العربي والحياة العربية . ولم يكن للأدباء والنقاد في سنتيه الأخيرتين من حياته حديثٌ سواها ، فهي التي استولت على نشاطهم ومقالاتهم ، وهي التي نالت حين مُثِّلَتْ نجاحاً منقطع النظير . وكان شوقي ينعم بذلك وبأنه حمل راية التجديد بين الشعراء ، فلم يعد شعره نغمة حلوة بجانب نغمة حلوة ، بل أصبح شخصاً تُرَى بالعين المجردة على خشبة المسرح .

ومن الغريب أن الأمراض كانت قد اصطلحت عليه في هاتين السنتين الأخيرتين ، ومحدثنا كاتبه أنه كان يعكف معه على قراءة القرآن الكريم وكُتِبَ الحديث النبوي ، وكان يُعْجِب خاصة بالغزالي ومؤلفاته والخبري وتاريخه . ولا بد أن نشير هنا إلى سماحة نفسه ، وبشر وجهه ، فقد كان ضحكك المحيياً ، خفيف الروح ، وكان يعجب بالدكتور محجوب ثابت ، وله معه فكاهات مبنوثة في شوقياته .

وأخيراً حول الساعة الثانية في ليلة ١٤ من أكتوبر سنة ١٩٣٢ كفَّ البلبل عن شذوه ، فقد سقطت قيثاره الشعر من يده ، وكَبَتْ روحه نداء ربه . وارتفع النواح والنشيج في مصر والأقطار العربية ، وخرجت الأمة المصرية الكريمة تشيع شاعرها بقلب ملهوف وعين جارية . وانبرى الكتاب والشعراء في مصر والشرق العربي يرثون الشاعر ويعزون الوطن في هذا العلم الذي طوى إلى الأبد ونذبت الصحف العربية ندباً حاراً. ومن أجل ما قيل في رثائه قصيدة بشارة الخوري، وهو يفتتحها بقوله:

قِفْ في رُبِّي الخُلْدِ واهْتِفْ باسمِ شاعِرِهِ      فِسْدَةُ الْمُنتَهَى أدنى منابِرِهِ  
وَامْسَحْ جَبِينِكَ بِالرُّسْنِ الَّذِي انْبَلَجَتْ      أشْعَةُ الْوَحْيِ شعراً من منابِرِهِ  
إِلَهُهُ الشعرُ قامتْ عن ميامِنِهِ      وَرَبُّهُ النَّشْرِ قَلَمَتْ عن ميامِرِهِ  
وَالْحَوْرُ قَصَّتْ شُدُوراً من غداثِهَا      وَأَرْسَلَتْهُ يَحْيِلاً من ستائرِهِ

ومن بديع ما نظم في رثائه قصيدة صديقه خليل مطران ، وقد صور فيها تصويراً رائعاً لوعة مصر والعالم العربي فيه ، وتحدث عن نبوغه ، فقال :

يجلُّو نبوغك كلَّ يومٍ آيةً      عذراء من آياته الغراء  
كالشمس ما آبت أنت بمجدِّدٍ      متنوع من زينة وضياء  
هبة بها صنَّ الزمان فلم تُنحَ      إلا لأفذاذ من النبَّاء  
يأتون في الفترات بُعيدَ بينها      لتهيئ الأسباب في الأثناء  
كالأنبياء ومن تأثر إثرهم      من عليّة العلماء والحكماء  
من مُسعدى في وصفها أو مُصعدي      درجات تلك العزة القعساء  
ماذا دهاني اليوم حتى لا أرى      إلا مكان تفجُّى وبكائى

واستمرَّ يتحدث في بيانه وبلاغته ، ومثله في صورة حيّة ناطقة بالنيل ، فهو نيل مصر الثاني ، نهلت منه وستظل تنهل كلما تقدمت بها السنون ، وإنه لنيل حقاً إذ فاض من الأعلى ، من بيته الأرستقراطية ، واقتحم كل الحواجز التي اعترضته في عمره الطويل ، وما زال حتى ارتقى بسيوله في محيط الموت ، واستقرَّ بين أمواجه .



## الفصل الثاني

### الصناعة

١

#### مكونات الصناعة

جاء شوقي والشعر المصرى ينتقل عند محمود سائى البارودى من فلك الجحود والركود إلى فلك التحرر والتعبير الصادق، فكان كالشجرة الطيبة تنبت فى الأرض الكريمة ، فتثبت فيها جذورها ، وتخرج منها ساقها وأغصانها ، وتستوى أوراقها وأزهارها وثمارها . وكأن القدر ساق البارودى ليكون رائد الطريق لشوقي ، فلم يلبث حين فتح عينيه على الوجود الفنى أن رأى مصباحه يضيء ، فسار على هديه ، واحتذى على أمثله ونماذجه .

وكان البارودى قد خلع عن شعره كل العقد التى كان يحجل فيها الشعراء من قبله أمثال الدرويش والحشاش ومن حوله أمثال الساعاتى وعلى اللبثى ، ونفخ فيه روحاً جديدة من الأصالة ، وأزال عنه كل ما يعوقه من أعشاب البدع ، فانفجر النبع ، وتدفق الشعر والقن .

وكلنا نعرف كيف أن البارودى رجع بالشعر إلى أساليبه القديمة الرصينة ، وكيف أخرجه من حيز المعانى المحفوظة التى تُرصد رصاً إلى فسحة واسعة من التعبير عن العواطف والعصر وحوادثه النفسية. فكان بذلك رائد نهضتنا الشعرية الحديثة .

وتخرج شوقي فى شعره وعلى ديوانه ، فلم ينحرف إلى بديعيات ولا إلى مبالغات ، بل اتخذ مذهب أستاذه فى صَبِّ قوالبه ونحت تراكيبه ، وهى فى جملتها تتألف من الألفاظ الجزلة المتينة . وقد انفتحت أمامه آفاق وعوالم

جديدة ، إذ أتقن الفرنسية ودرس القانون وسرَّح الطرف في مجالى الغرب ، ومع ذلك كله ظلت قوالبه من بداية شعره إلى نهايته ضخمة ، كأنها أهرام وطنه ، أو كأنها صخور هذه الأهرام . وتصفح ديوانه « الشوقيات » فستجد الكثرة من قصائده كأنها قصور مشيدة ، فهي بناء ضخم يشدُّ بعضه بعضاً .

وهو بناء مصقول ، ليس فيه نبوء ولا شلوذ ، إحكت ألفاظه ، أو أحكت صخوره ، أبدع إحكام ، بل قد يكون التعبير بالبناء عن قصائد شوقي مضللاً ، إلا إذا فهمنا كلمة البناء على أنها العمل الفنِّ الكبير ، على نحو ما يعبر الموسيقيون عن « سمفونية » خاصة بموسيقار شهير ، بأنها عمارة باذخة .

ولا أبالغ إذا قلت إننى لا أستمع إلى قصيدة طويلة لشوقي حتى أخال كأننى أستمع حقاً إلى « سمفونية » فوسيقاه تتضخم في أذنى وأشعر كأنها تتضاعف وكأن مجاميع من مهرة العازفين يشتركون في إخراجها وفي إيقاع نغماتها . ولا أرتاب في أن ذلك يرجع إلى ضبطه البارع لآلات ألفاظه وذبذباتها الصوتية ، وليست المسألة مسألة خلق أو مهارة فحسب ، بل هى أبعد من ذلك غوراً ، هى نبوغ وإلهام ، وإحساس عبقري بالبناء الصوتي للشعر .

وهذه الروعة في الموسيقى تقترن بحلاوة وعلوبة لا تُعْرَفُ في عصرنا لغير شوقي ، وربما كانت تلك آيته الكبرى في صناعته ، فأنت مهما اختلفت معه في تقدير شعره لا تسمعه حتى تُرهف له أذلك ، وحتى تشعر كأنما يُحدث فيها ثقباً ، هى قيوب الصوت الصافي الذى تهلل به المياه بين الصخور . والصوت يعلو تارة ، فيشبه زئير البحار حين تهيج ، وينخفض تارة فيشبه قطرات الفضة التى تسقط من مجاذيف الزوارق ، وهى تجرى ساجدة على صفحة النيل .

والموسيقى غالباً رنانة ضخمة حلوة ، إذ كان شوقي يعرف دائماً كيف يستخرج من ألفاظ اللغة كل ما تملك من رنين أو جرس ، أو بعبارة أدق كل إمكاناتها الموسيقية ، وكانت تُسَعِّفه في ذلك ثقافة واسعة باللغة ، حتى

ليحكي كاتبه أنه كان يحفظ مواد كاملة من المعاجم اللغوية<sup>(١)</sup>. وهذه أول خطوة يخطوها من يريدون أن يمتلكوا ناصية اللغة . وهي وحدها ليست كافية ، فلا بد من الذوق المهدف الدقيق ، ولا بد من الأذن ، ولا تقصد الأذن الخارجة ، وإنما تقصد أذن الشاعر الداخلة ، فلشعراء آذان باطنة وراء آذانهم الظاهرة ، يسمعون بها كل حركة صوتية وكل همسة لفظية . وبمقدار سلامة هذه الأذن وقدرتها على التمييز بين الألحان والأنغام يكون تفوقهم الصوقي وحلاوتهم الموسيقية .

وقد امتلك شوقي خير أذن باطنة واعية في شعرنا الحديث ، فأنت لا تكاد تقرأ فيه حتى تؤمن بأن شعره أقرب إلى الموسيقى منه إلى أى فن آخر ، بل حتى تؤمن أن الشاعر إن لم يمتلك هذه المقدرة فأولى له أن يهجر الشعر وأن يبتعد عن مواكبه الساحرة . وهذا نفسه ما حيرَ معاصريه من شعراء الشرق العربى ، وجعلهم يحنون رءوسهم أمام فَنِّه ، ويهتفون له من أعماق قلوبهم لإجلال وإكباراً ، بل لقد بايعوه بيعتهم الكبرى ، وما ذلك إلا لأنه خلب ألبابهم بموسيقاه التي نفذت تأثيراتها إلى صميم أفئدتهم .

والنقد الحديث لا يستطيع أن يحلّ طلاس هذه الموسيقى الساحرة ، ولا يمكنه أن يفك ألغاز فتنها ، وإنما كل ما يمكنه ويستطيعه إحداث مقابلات بين صوت الشاعر وصوت الموسيقى سواء في طول الصوت وقصره أو في غلظه ورقته أو في ارتفاعه وانخفاضه أو في مصدره والآلة التي تعزفه . وكل هذه إشارات وتلميحات ورموز وإيماءات ، أما الحقيقة فلا تزال القدرة الموسيقية عند الشعراء غير محللة ولا مبيّنة ، وكما أنك لا تستطيع أن توجد الموسيقى الممتاز ، أو كما أن المدرسة لا تستطيع أن تجده ، بل لا بد أن يجد نفسه ، كذلك الشاعر مهما ثقّفته باللغة ومرّته على فهم أسرارها لا تستطيع أن توجد لديه هذه القدرة الموسيقية التي نجدها عند شوقي ، إلا أن يكون هو نفسه موهوباً ، وأن تكون رَبة الشعر قد ألقت في سمعه نغماً حلواً ، وألهمته أن يغنيه ، وأن يؤمّمه في الألفاظ والكلمات التي يصدح بها ألحاناً خالصة .

وهذا الجانب في صناعة شوقي هو الذى أمسك بشعره دون السقوط منذ لمع نجمه في سماء الشعر المصرى ، فقد كان يأسر به النفوس والقلوب ، حتى حين يهمل العناية بالمعنى ، وحتى حين لا يهتم بشعره الاهتمام الذى نعهده له ، فما تلبث حاسته الموسيقية أن تكسو شعره بهجة ، وما يلبث الناس أن يرددوه مشدوهين ، وأن يقفوا في صفه مدافعين . ولم يكن في حاجة إلى دفاع ، فشعره كتابه أو دفاعه ، وموسيقاه آيته أو معجزته ، وهى معجزة كان يخرق بها الصفوف ، وتغنن له بها الوجوه .

ولم تكن الموسيقى كل هباته الفنية في صناعته ، فقد كان من الأسس المكونة الثابتة في هذه الصناعة خيال متألق ، إذ كان شوقي واسع الخيال ، غنى التصوير . وشعره من هذه الناحية متحف لصور وأشباح متحركة تفد عليك من كل جانب ، وكأنها تريد أن تأخذ عليك كل طرقتك حتى تعلن إعجابك بصاحبها ، وإن الإنسان ليخيل إليه أنه لم تكن تفوته لفظة أو حركة لشيء أو لصورة إلا اخترتها في ذاكرته ، ووعاها في حافظته ، ليُلقي بها عند الحاجة رسماً أو لوحة باهرة .

ونحن لا ننكر أن كثيراً من صوره استمد من القديم ، ولكن هذا لا يغض منه ، فذلك شأن شعراء العرب البارعين جميعاً منذ عنرة الذى يقول ( هل غادر الشعراء من مترد ) . ومثل شاعرنا في هذا العمل مثل من ورث ثروة واحتفظ بها ، بل نَمَّأها ، وأضاف إليها تحليقات في سماواته . ونعجب إذا حاولنا أن نستعرض صنيعه في الصور القديمة ، فهى معروضة في كل قصائده هذا العرض السخى بالتحويل والتعديل في أجزائها ومركباتها تحويراً وتعديلاً ، كثيراً ما ينتهيان بها إلى تغيير شامل في هيئتها وصورها .

وليس من حق ناقد أن يطلب من شاعر الانفصال في صوره عن أسلافه ، لأنه يصبح كالمبتلى أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى ، والفن لا يعرف الثورة النهائية على الماضى والانفصال الحاد ، يعرف الابتكار والتجديد ، ولكن ذلك لا يعنى الخروج المطلق على الرسوم ، بل لا يزال يتصل بهذه الرسوم . فدائماً هناك

اتصال ، وليس الضرب على الصور السابقة إلا دخولا في هذا الاتصال .

وما الصور القديمة في حقيقتها إلا رواسب الشعر وملونات لوحاته ، ولا يعاب الشاعر باستخدام هذه الملونات إلا إذا نقل طبق الأصل ، أو شوه فيها تشويها يؤذى أذواقنا . ولم يكن شوقى من هؤلاء ولا من أولئك ، بل كان دائما يضيف طريقته في تلوين الصورة وتظليلها ، بحيث تتضح له أوضاعه في صوره وتحويراته في رسومه ؛ فتبدلو كأتما تغيرت وجوهها واختلفت هيئاتها .

وليس هذا الصنيع ما يعجبنا في صور شوقى وعمل خياله فحسب ، فوراءه ما يملك علينا ألبابنا ، إذ كان يعرف كيف يحسم الصورة وكيف يركبها وكيف يمشد جزئياتها وعناصرها ، فإذا هى تتحول إلى لوحة كبيرة ، كهذه اللوحات التى نراها في معارض الرسامين ، فلا نستطيع أن نخفى إعجابنا بها ولا سرورنا فى أثناء رؤيتها . وانظر إليه يقف فى خشوع أمام قصره أنس الوجود ، مصورا بريشته ما بقى من أطلاله ورسومه :

أَيْهَا الْمُتَنَحِّجِ بِأَسْوَانَ دَارًا	كَالثَّرِيَّا تَرِيدُ أَنْ تَنْقَضَا
اخْلَعْ النِّعْلَ وَاخْفِضِ الطَّرْفَ وَاخْشَعْ	لَا تَحَاوُلْ مِنْ آيَةِ الدَّهْرِ غَضَا
قِفْ بَتْلِكَ الْقُصُورِ فِي الْيَمِّ غَرْقَى	مُمْسِكَا بَعْضُهَا مِنَ الدُّعْرِ بَعْضَا
كَعَذَارَى أَخْفَيْنَ فِي الْمَاءِ بَضَا <sup>(١)</sup>	سَابِحَاتٍ بِهِ وَأَبْدَيْنَ بَضَا
مُشْرِفَاتٍ عَلَى الزَّوَالِ وَكَانَتْ	مَشْرِفَاتٍ عَلَى الْكَوَاكِبِ نَهَضَا
شَابَ مِنْ حَوْلِهَا الزَّمَانُ وَشَابَتْ	وَشِبَابُ الْفَنُونِ مَا زَالَ غَضَا <sup>(٢)</sup>
رُبَّ نَقْشٍ كَأَتَمَا نَفَضَ الصَّا	نَعُ مِنْهُ الْيَدَيْنِ بِالْأَمْسِ نَفَضَا
وَدِهَانٍ كَلَامِ الزَّيْتِ مَرَّتْ	أَعَصُرُ بِالسَّرَاجِ وَالزَّيْتُ وَضَا <sup>(٣)</sup>
وَحَطُوطٍ كَأَنهَا هَدْبُ رِيمٍ <sup>(٤)</sup>	حَسُنَتْ صِنْعُهُ وَطُولَا وَعَرَضَا

(٢) غضا: ناضرا.

(١) بضاً: جسدا رخصاً ناعماً.

(٤) الريم: الغزال.

(٣) وضاً يضم الواو: مشرق.

وضحايا تكاد تمشي وترعى لو أصابت من قدرة الله نبْصاً  
ومحاربٍ كالبروج بنتها عزّات من عزمة الجِنِّ أمضى  
ومقاصير أبدلت بفئات الـ منك تُرباً وباليواقيت قصاً<sup>(١)</sup>  
حظُّها اليوم هذةً وقديماً صُرِّفت في الحظوظ رَقْعاً وخَفَضاً  
سَقَتِ العالمين بالسَّعد والنَّحْـسِ إلى أن تعاطت النُّحسَ مَحَضاً  
صَنَعَةُ تَدْهِيْشُ العقولَ وفنٌّ كان إيتقانه على القوم قرَضاً

وما قرأت هذه القطعة إلا ظننت كأنى أشهد أنس الوجود وأطوف ببقاياها  
الغارقة في النيل ، فلم يعد منه الا أثر محتضر يهدُّ فيه النيل والزمن . وهذه أبلغ  
صورة لعمل الخيال ، إذ يطلق عنانه لاللايتيان بالفاظ يحشدها ويرصها رصاً  
وإنما لنقل الصورة الحسية التي يلم بها نقلاً دقيقاً ، يبرز لنا جوانبها المختلفة ،  
وفي أثناء ذلك يلعب بأحلامه وأوهامه ، أو قل يجدُّ ويتوقَّر ، فلا نقرؤه حتى نحس  
الدعر يدخل في قلوبنا ، وحتى نشعر بجلال الموقف ورهبته .

ولا يزال هذا الخيال الدقيق يسرح بنا مسارح مختلفة ، فتارة يدنو منا ،  
وتارة يحلق بعيداً ، لا في المشاهد التاريخية والآثار المصرية فحسب ، بل في  
كل ما يعرض له شوق بالوصف والتصوير ، وانظر إلى هذه الصورة التي  
رسمها للنخيل :

تُخَالُ إِذَا اتَّقَدْتُ فِي الضُّحَى وَجَرَ الْأَصِيلُ عَلَيْهَا اللَّهَبُ  
وطاف عليها شعاعُ النهارِ من الصَّخْرِ أو من حواشي السُّحْبِ  
وصيفةً فرعونَ في ساحةٍ من القصر واقفةً ترتقبُ  
قد اعتصبَتْ بفصوصِ العقيقِ مفصَّلةً بشُنُورِ الذهبِ

(١) مناحير جمع مقصورة، وهي الغرفة المزدانة. القرض: الحصى.

وَنَاطَتْ قَلَائِدَ مَرَجَانِهَا عَلَى الصَّنَدِ وَاتَّشَحَّتْ بِالْقَصَبِ  
وَشَدَّتْ عَلَى سَاقِهَا مِثْرًا تَعْقُدُ مِنْ رَاسِهَا لِلذَّنْبِ  
فَإِنَّكَ تَرَاهَا صُورَةً كَامِلَةً ، إِذْ رَسَمْتَ وَصِيفَةَ فِرْعَوْنَ رَسْمًا تَامًّا ، مَقْرُونًا  
إِلَى هَذِهِ النَخْلَةِ . وَكَانَ خَيَالُ شَوْقِي عَلَى هَذِهِ الشَّامِكَةِ الطَّائِرَةِ الَّتِي تَضُمُّ شَيْئًا  
بَعِيدًا إِلَى شَيْءٍ بَعِيدٍ ، وَهُوَ لِلذَّكَاءِ خَيَالُ مَتَأَتَّقٍ فِيهِ هَبَاتُ السَّمَاءِ ، وَإِشْعَاعَاتُ  
الشَّمْسِ الَّتِي تَرْفَعُنَا مِنْ دُنْيَانَا الْحَسِيَةِ إِلَى دُنْيَا حَالَةٍ وَاهِمَةٍ . وَكَانَ يَعْرِفُ كَيْفَ  
يَذْبَعُ ذَلِكَ حَتَّى فِي دَاخِلِ الْحَقَائِقِ نَفْسَهَا مِنْ مِثْلِ قَوْلِهِ يَخَاطَبُ شَبَابَ مِصْرَ  
وَقَدْ نَهَضُوا بِمَشْرُوعٍ كَبِيرٍ :

لَا يَقِيمَنَّ عَلَى الضَّيْمِ الْأَسَدُ نَزَعَ الشَّيْبُلُ مِنَ الْغَابِ الْوَتْدُ  
كَبُرَ الشَّيْبُلُ وَشَبَّتْ نَابُهُ وَتَغَطَّى مِنْكَبَاهُ بِاللَّبْدِ  
أَتْرَكَوهُ يَمْشِي فِي آجَامِهِ وَدَعَاوَهُ عَنْ جَمِي الْغَابِ يَذْدُ  
وَأَعْرَضُوا الدُّنْيَا عَلَى أَظْفَارِهِ وَابْعَثُوهُ فِي صَحَارِيهَا يَصِيدُ  
فَإِنَّكَ تَرَاهُ لَا يَزَالُ يَضُمُّ الْخَطَّ إِلَى الْخَطِّ حَتَّى تَمَّ لَهُ الصُّورَةُ الْكَبِيرَةُ الَّتِي يَرِيدُهَا ،  
وَلَمْ تَكُنْ هُنَاكَ صُورَةً تَسْتَطِيعُ أَنْ تَتَأَبَّى عَلَى هَذَا الْخَيَالِ الْخَالِقِ الَّذِي تَرْتَسِمُ فِيهِ  
صُورُ الْأَشْيَاءِ تَامَةً كَامِلَةً ، فَلَا تَقْرَؤُهَا حَتَّى نَحْسُ كَأَنَّهَا فَعَلًا تَحْتَ أَبْصَارِنَا ،  
وَكَأَنَّهَا نَرَاهَا رُؤْيَا الْمَشَاهِدِ لَارُؤْيَا الْغَائِبِ ، وَهَذَا كُلُّهُ يُكْسِي بِأَرْدَةِ الْحُلُمِ  
وَأَكْسِيَةِ الْوَحْمِ . وَانْظُرْ إِلَى تَصْوِيرِهِ لِلْأَهْرَامِ ، وَأَنَّ الْأَرْضَ لَا تَسْتَطِيعُ أَنْ تَمْتَدَّ  
يَدَهَا إِلَيْهَا بِيَلٍ وَلَا مَا يَشْبَهُ الْبِلَى ، فَضَلَا عَنْ أَنْ تَحْمُوهَا أَوْ تَزِيلَهَا :

الْأَرْضُ أَضْيَعُ حِيلَةً فِي نَزْعِهَا مِنْ حِيلَةِ الْمَصْلُوبِ فِي الْمَسْمَارِ  
فَهِىَ قَائِمَةٌ عَلَيْهَا ، بَلْ إِنَّ الْأَرْضَ ذَلِيلَةً عِنْدَهَا خَاشِعَةُ الْطَرَفِ ، فَهِىَ  
مَنْكَسَةٌ نَكْسَةُ الْمَصْلُوبِ فِي الْمَسَارِ . أَلَيْسَ ذَلِكَ خَيَالًا بَدِيعًا ؟ ، وَتَكَثَّرَ بَدَائِعُ  
هَذَا الْخَيَالِ عِنْدَ شَوْقِي مِنْ مِثْلِ قَوْلِهِ فِي الْأَهْرَامِ أَيْضًا وَمَا حَوْلَهَا مِنْ رِمَالٍ :

كأنها ورمالا حولها التلطمتُ سفينةٌ غرقتُ إلا أساطينا

فلم يبق من سفينة القراعنة وتاريخ مصر القديم وأجسادها الماضية إلا هذه السوارى التى ثبتت على الزمن لا تريم . ولشوقى فى فرعونياته كثير من هذه الرؤى الخالصة ، كقولها على لسان توت عنخ آمون وقد بُعث من قبره ، فشاهد إنجلترا تحتل داره وترقد فى حماه ، وأحفاده لاهون ، يضربون على الجازبند خلف قبره ، وكأنهم لا يعون :

فقال والحسرة ما أشدها ليت جدار القبر ما تذهدها<sup>(١)</sup>  
وليت عيني لم تفارق رقدتها قمُ نبني يا بنتؤور مادها  
مصر فتانى لم توقر جدّها دقت وراء مضجعى جاز بندها<sup>(٢)</sup>

وهذا وهم بديع ، فيه تلخيص لتاريخ مصر الحديث ، وفيه سخرية عميقة بأبنائها ، فهذا جدهم متألم لموقفهم وحاضرهم ، وهو يشكوهم لشاعره بتؤور ، وحمل بتؤور شكواهم إلى شوقى فوعاها وأداها فى هذا الحلم الصارخ . وهذان الركنان من الخيال والموسيقى الواضحان فى صناعة شوقى كان يسندهما ركن ثالث هو ركن العاطفة ، وإن لم يكن له وضوحهما ولا قوتها ، لسبب بسيط ، وهو أن شوقى يكاد ينكر نفسه فى شعره ، فهو ليس من الشعراء الذاتيين الذين تقرأ عندهم حدة العواطف . ولعل هذا ما جعل العقاد يقول : « فى شوقى ارتفع شعر الصنعة إلى ذروته العليا ، وهبط شعر الشخصية إلى حيث لا تتبين لمحة من الملامح ولا قسمة من القسائم التى يتميز بها إنسان بين سائر الناس . وشعر الصنعة ليس على نهج واحد كله ، فنه ما هو زيف فارغ لا يمت إلى الطبيعة بواشجة ولا صلة ، وليس فيه إلا لفظ ملفق وتقليد براء من الحس والذوق والبراعة . ومنه ما هو قريب إلى الطبيعة ، ولكنه منقول من القسط الشائع بين الناس ، فليس فيه دليل على شخصية القائل ولا على طبعه ،

(١) تدهده : تقوض.

(٢) جاز بندها : موسيقاها.



لأنه أشبه شيء بالوجوه المستعارة التي فيها كل ما في وجوه الناس ، وليس فيها وجه إنسان . ومن هذه الصنعة كانت صنعة شوقي في جميع شعره ، فلو قرأته كله وحاولت أن تستخرج من ثناياه إنساناً اسمه شوقي يخالف الأناشيء الآخرين من أبناء طبقة وجيله لأعياك العثور عليه ، ولكنك قد تجد هنالك خلقاً تسميهم ما شئت من الأسماء ، وشوقي اسم واحد من سائر هذه الأسماء . وليس هذا بشعر النفس الممتازة ولا بشعر النفس الخاصة ، إن أردنا أن نُصَيِّقَ معنى الامتياز ، وليس هو من أجل ذلك بالشعر الذي هو رسالة حياة ونموذج من نماذج الطبيعة ، وإنما ذاك ضرب من المصنوعات غلا أو رخصص على هذا التوسيم<sup>(١)</sup> .

وعباس العقاد محق<sup>\*</sup> حين يزعم أن شوقي لا تتضح شخصيته في شعره ، ولكن الحق بجانبه حين يضع هذه المقدمة لينتهي منها إلى أن شعره ليس شعر النفس الممتازة ولا شعر النفس الخاصة ، وهو لذلك ليس رسالة حياة ولا نموذجاً من نماذج الطبيعة ، يريد أن يجرده بذلك من حاسة الشعر .

وقد قلنا في غير هذا الموضع إن شوقي ليس من الشعراء الذاتيين الأنايين ، وإنما هو شاعر غَيْرِيٌّ ، ولست أدري لماذا تَحَجَّرُ على شوقي ، ولا نجعل له هذا الاتجاه في شعره مذهباً اتخذته في فنه ؟ إننا حين نهمل ذلك ولا نذكره نكون قد تعمدنا أن لا ننصفه ، حقاً لو أنه ادعى أن شعره صورة نفسه وشخصيته بالمعنى الدقيق لكان من حقنا أن نعارضه وأن نأخذ على يده ، ولكنه لم يتقدم بهذه الدعوى ، بل لم يفكر فيها ، فقد كان يحلم بالعالم من حوله وأحداثه وحقايقه ، ولم يكن يحلم بنفسه ، ولا اتجه إلى وصف ما يجري في سراديبها المظلمة ، لأنه رأى أن لا يكون شاعراً نفسانياً ، ولا شاعر شخصية بالمعنى الذي يريده عباس العقاد ، وإن من الظلم للشاعر أن نقيسه بمقياس لم يفكر فيه ، وأن نسأله عن قسماته وملاحمه ومزاجه وميوله النفسية وهو لم يُعَنَ بشيء من ذلك .

ليكن شوق شاعراً غيرياً أو شاعراً غير ذاتي ولا شخصي ، فإن ذلك لا يخرج من عوالم الشعر الحاملة ، وأيضاً فإنه لا يخرج شعره من عوالم النفوس المتنازعة أو الخاصة ، ولا يجرده من رسالة له في الحياة . ولقد اندفع في غيرته تلك يؤمن بمثالية خلقية عني بالدعوة لها في شعره ، كما آمن بضرب من النقد الاجتماعي أذاعه في قصائده ، ومن الظلم له أن نحرمه من رسالة له في الحياة فكر فيها أو عاش خلالها .

إنما هي نزعة فيه ، وعلى أسامها ينقسم الشعراء إلى غيريين وأنانيين ، وليس من حقنا أن نرفع أحد القسمين فوق الآخر من حيث الفن والشعر الخالص . وقد يؤثر بعض الناس الشاعر الذاتي أو الأناني ، وقد يؤثر آخرون الشاعر الغيري ، لأنه لا يخوض بهم في متاهات نفسية ، ولا يشرف بهم على الفورات المستورة في أعماقه ، وقد تكون فورات حسنة ولذة خالصة أو لذة مكشوفة . وليس الشعر عند شوقي إثارة للشعور ولا تعبيراً فردياً فحسب ، بل هو قبل كل شيء تعبير اجتماعي . وأكبر الظن أن ذلك ما جعله يدعم قصائده بمثل في الأخلاق والاجتماع أو قل بعصم ، وكان بارعاً في وضع هذه العمد ، فالقصيدة تقسم أقساماً وكل قسم تسنده ضروب من الحكم والنقد الاجتماعي .

على كل حال نحن نعرف بأن شوقي لم يُعَنّ في شعره بتصوير نفسه ، وليس معنى ذلك أن شعره خال من الأحاسيس والعواطف الذاتية ، وإنما معناه أنها لا تتقد فيه ، أما بعد ذلك ففي شعره العاطفة ، وكيف يمسك بقلمه ويخط بيتاً من شعره إن لم يكن متأثراً بعاطفة خاصة ؟ وهل نستطيع أن نقرأ شاعراً دون أن يكون مصوباً من عاطفته كما ينصب المامن تبسح رقرق ؟ إن شعره يتحول إلى ما يشبه السرد ، ويصبح شيئاً جافاً خالياً من كل وميض وبريق للفن كأنه الصحراء الهامدة .

ومهما قلنا أو قال غيرنا إن شوقي شاعر غيري فليس معنى ذلك أننا نجرده من عواطفه أو من شخصيته ، وإلا كنا كمن يجرّدون الموسيقيين من

عواطفهم وشخصياتهم في أثناء تأليفهم لقطيعهم الموسيقية ، ما داموا لا يشعرون بهذه العواطف والشخصيات مباشرة .

وإن كل ما يمكن أن يقال في هذا الصدد هو أن عواطف شوقي العامة تغلب عواطفه الخاصة ، ومع ذلك فلا تزال نطّلع على جوانب من هذه العواطف الخاصة عنده ، على نحو ما نرى في شعره الذي يصور فيه مشاعره نحو أسرته وأبنائه وأحفاده فله فيهم أشعار ومقطوعات خفيفة طريفة وخاصة مقطوعته في (أمنية) وقد بلغت حولا :

أمينتي في عامها الأ      ول مثل الملك  
كم خفي القلب لها      عند البكا والضحك  
وكم رعتها العين في ال      سكون والتحرك  
فإن مشيت فخطري      يسبقها كالمسك  
ألحظها كأنها      من بصري في شرك

وله مرثى مختلفة في أمه وجدته ، وفي أبيه ، وكلها تنظر حزناً وأسى ولطفة ولوعة كقوله في أبيه المتوفى سنة ١٨٩٥ وقد هدته الذكرى :

ما أبى إلا أخ فارقته      ووده الصدق وود الناس مين  
طلما قمنا إلى مائدة      كانت الكسرة فيها كسرتين  
وشربنا من إناء واحد      وغسلنا بعد ذا فيه اليدين  
ومشينا يدي في يده      من رأنا قال عنا أخوين

والشاعر الذي ينبض قلبه بمثل هذه المعاني والخواطر لا يمكن أن يقال عنه إن عواطفه جامدة ، بل هي عواطف سائلة وهي عواطف رقيقة رقة شديدة .

والحقيقة أن شوقي يمثل الشخص المترف الذي أُتُرف حسه وشعوره إلى أقصى حد ، ولعله لذلك لم يستطع الهوى بالتعبير عن عواطف صارخة أو منحرفة في نفسه . وقد كانت له دعايات وفواد مع الدكتور محبوب ثابت نراه فيها يتحدث عن سياسته أو عن لحيته ، وكان يرسلها طويلة دون إصلاح أو تشذيب ، فكان ذلك يُضْحِك إخوانه ويضحك شوقي ، فیداعبه المداعبة الخفيفة .

ومهما يكن فنحن لا نستطيع أن ننكر أن إحساس شوقي بنفسه غير تام في شعره ، لأنه من الشعراء الغريين ، وهو من هذه الناحية كان مُعَدًّا ليتفوق لا في الشعر الغنائي ، وإنما في الشعر القصصي ، ولعله من أجل ذلك يرتفع إلى القمة حين يترك المدائح والمرثى والشعر الغنائي الخالص إلى التاريخ ، حينئذ ينفس الأفق أمامه ، إذ يجد مادة خصبة لشعره وغيريته .

فشوقي إنما تلائم الموضوعات الخارجية التي لا ينسج فيها نفسه وإنما ينسج غيره ، فهو لم يعيش لنفسه ، وإنما عاش لغيره ، وكان من آثار ذلك براعته في تحويل التاريخ وتاريخ بلده بالذات إلى شعر رائع . ومن قبله نظم الشعراء في التاريخ ، نظم ابن المعتز أرجوزة في أحداث عصر المعتضد بالله الخليفة العباسي ، كما نظم نشوان بن سعيد الحميري « قصيدته الحميرية في ملوك اليمن » ونظم أبو طالب الأندلسي في قصص الأنبياء ودول الإسلام ، وأيضاً نظم لسان الدين بن الخطيب تاريخ الممالك الإسلامية في أرجوزته « رقم الحلل في نظم الدول » ونظم غيرهم . ولكنك تقرؤهم جميعاً فتحس أنك تقرأ شعراً تعليمياً أو شعراً علمية لا روح فيه ولا حياة ولا محاولة لفهم التاريخ وتعليل الحوادث ، وإنما هو سرد ورواية حوادث متسلسلة ، وكأننا نقرأ أثباتاً للتاريخ مرقومة .

وربما كان الشيء الوحيد عند شوقي الذي لم يُحَلِّق فيه هو ديوانه « دول العرب وعظماء الإسلام » وكأنما بناه بنائه هذه الأراجيز التاريخية السابقة ، ولكن اترك هذا الديوان إلى شعره في تاريخ مصر تَرّ التاريخ يتحول إلى شعر

وفن . وقصيدته « كبار الحوادث في وادي النيل » هي آية شعره الأولى المترلة ،  
فقد صور فيها عصر بناء الأهرام وخطافتهم تصويراً مبدعاً ، إذ تحدث حديث  
المؤرخ الذى يفعل مع التاريخ ، وقد ذهب بصرخ :

وَبَيْنَا فَلَمْ نُحَلِّ لَبَانٍ وَعَلَوْنَا فَلَمْ يَجْزُنَا عِلَاءُ  
وَمَلَكْنَا فَلَمَّا لَكُنْ عَيْدٌ وَالْبَرَايَا بِأَسْرِهِمْ أَسْرَاءُ

وتعزّض لما أذاعه مؤرخو اليونان عن استبداد القراعنة بشعبهم في بناء الأهرام ،  
ودحض حججهم ونقض أدلتهم متحمساً ، ثم خطا نحو عصر الرعاة المظلم ،  
فتأسف وتحسر قائلاً :

لَبِثْتُ مَصْرُ فِي الظَّلَامِ إِلَى أَنْ قِيلَ مَاتَ الصَّبَاحُ وَالْأَصْوَاءُ  
لَمْ يَكُنْ ذَاكَ مِنْ عَمَى ، كُلُّ عَيْنٍ حَجَبَ اللَّيْلِ ضَوْءَهَا عِمَاءُ

ولم تلبث أضواء الفجر أن انتشرت ، فظهر رمسيس ، ثم دخلت مصر في  
الظلام ثانية لعهد القرس وقمبيز ، واستنفذها الإسكندر واختطت الإسكندرية ،  
وكانت دولة البطالسة ثم احتلال الرومان . وكل ذلك يحسمه شوق وكأنه  
مثال ، فالتاريخ يعاد خلقه ، بعيد خيال موسيقار مبدع وهو لا ينسى دخول  
موسى وعيسى مصر ولا دخول الإسلام ، فيقف وقفة طويلة عند الأديان ،  
وينطلق في مصر الإسلامية ، فيختار أروع عصورها ، وهو عصر الأيوبيين  
وصلاح الدين ، ويعرض لعصر العثمانيين وحلة نابليون ، ويقول :

عَلِمْتُ كُلُّ دَوْلَةٍ قَدْ تَوَلَّتْ أَنْ نَا سُمُّهَا وَأَنَا الْوَبَاءُ

ويتحدث عن الأسرة العلوية وعن سعيد وموافقة على مشروع ديلبس  
في حفر قناة السويس ليصل البحرين الأحمر والأبيض ، ويقول :-

جَمَعَ الزَّاهِرِينَ كَرَّهَا فَلَكَ نَا وَلَا كَانَ ذَلِكَ الْإِلْتِقَاءُ  
أَحْمَرٌ عِنْدَ أَبِيضٍ لِلْبَرَايَا حِصَّةُ الْقُطْرِ مِنْهُمَا سَوْدَاءُ

وهذه الملحمة التي كتبها شوقي والتي تعد أم ديوانه لتعلى اسمه في سماء مصر الحديثة . ولم يقتصر شوقي على هذه اليتيمة النادرة ، فقد كتب قصيدة في « النيل » طبقت شهرتها الخافقين ، وتغنى في عصرنا الحاضر أم كلثوم فيشدد بها الشيوخ والأطفال في مصر ، وهو يستلها على هذا النمط الرفيع :

من أيَّ عهدٍ في القرى تندفقُ وبأيَّ كفٍّ في المدائن تُفلقُ  
ومن السماء نزلت أم فُجرت من عليا الجنان جدولا تترقُّ

ويزاوج مزاجه رائعة بين مكونات فنه من موسيقى وخيال وعاطفة وطنية ، ويتغنى غناؤه الفخم الذي يشبه أروع الشبه « سيمفونيات » بيتهوفن ، فالقصيدة سيمفونية كبيرة ، يعزف فيها تاريخ الفراعين وما شادوا من أهرام ، أصلها ثابت في الأرض ، وفرعها سامت في السماء . ويشدد بمواكب نصرهم ، وكيف كانت تأتي جيوشهم بملوك الأرض مقرنين مصفدين . ويتحدث حديثاً معجبا عن عروس النيل وعبادة آيس وحج المصريين القدماء إلى آلهتهم وقبورهم ، وحضارتهم الباذخة ، ولا ينسى تابوت موسى وقصة يوسف وإخوته ومريم وعيسى ونزول الإسلام في الوادي ، فكل ذلك يرسمه في لوحته الكبيرة ، حتى يعطي النيل شخصيته المعنوية بجانب شخصيته الحسية .

ولا ريب في أن هذه القصيدة أم ديوانه الثانية ، وإن أقرؤها الآن فأشعر أن من واجب كل مصري أن يكتبها ويلقها في غرفة استقباله وفي ذاكرته وفاء لهذا الشاعر ، وكأني به فزمار ، كزمار داود ، أرسلته ربّة الشعر ليجسم للمصريين تاريخهم ، بل ليحفزه ويصوغه تماثيل . وقرأ قصائده في « توت عنخ آمون » وفرعونياته جميعاً ، فستجده يسوقك إلى ما يشبه المعبد فإذا بك تسبح بتاريخ مصر وما لها من آثار وأبجاء كبار . وليست قصيدة أبي الهول إلا تعويذة ينبغي أن يضمها كل مصري إلى صدره ، وهو يستعرض فيها مواكب التاريخ التي مرت تحت عيني أبي الهول من فرعون في عزّه وجليل الأثر ، إلى قمبيز في خيله ، وسنابكها ترمي بالشرر ، ومن الإسكندر في الشباب النضر ،

إلى قيصر وهو يسوق الناس سوق الحُمر . ويقف عند الدين القديم ، دين إيزيس وآيس ، والدين السماوى : دين موسى وعيسى ومحمد ، ويتحدث عن نهضة مصر واقتداء الفروع بالأصول فى السير ، ويقول إن تباشير الانبعاث أقبلت وأقبل معها الصبح المنتظر، ويتمثل صدر أبى الهول ينششقُ عن فتى وفئة ينشدان نشيد نهضتنا الحديثة .

وأكبر الظن أننا عرفنا الآن صوت شوق وصناعته، وهى ليست صناعة عادية، بل هى صناعة ملء السمع والبصر ، يندمج فيها البناء الضخم بالخيال الخالق والموسيقى الحلوة بالعاطفة العامة، إما عاطفة الوطن أو العاطفة الإنسانية الكبيرة . ومن أجل ذلك كان يُحكى لافى تاريخ قومه فحسب، بل فى تاريخ غيرهم أيضاً كقصيدته: « رومة » و « على قبر نابليون » .

وشوقى فى هذه الصناعة كلها يتنازل راضياً مختاراً عن شخصيته وفرديته ، وقد بدأ ذلك منذ حداثة شبابه ، فعلى نفسه بالقصر وعاش لصاحبه ، ولم يعيش لنفسه، وتحول فى أثناء ذلك يعيش لمجتمعه، وكأنه يفرُّ أو يتخلص من شخصيته. وللشاعر الحقُّ فى هذا التخلص مادام هو الذى يسعى إليه ، ولن يضيره ذلك، فنحن الذين نقرأ الشعر ونجد فيه متعتنا لا يهمنا أن يعيش الشاعر لأحاسيسه الفردية، بل قد تكون معيشته لحياة الجماعة وتاريخها ومسراتها وهمومها وآمالها وأحلامها أروع وأبقى أثراً فى نفوسنا على نحو ما نلاحظ الآن فى تاريخيات شوقى وملاحمه الفرعونية . وقد شارك مصر وشارك العالم العربى فى عواطفهما وأحاسيسهما الوطنية المعاصرة، وعبرَ عن ذلك تعبيراً حياً، وكأنه ينفخ فى بوق كبير ، يُفزع صوته القلوب والأفئدة . ولو لم يكن متحرراً من ذاته وفرديته أو قل من شخصيته لسقط دون هذه القيم الوطنية والتاريخية التى خلق فيها خياله ، وصدحت أنغامه ، وكأنها تنزل علينا وعلى العالم العربى من أركان السماء .

### بين البدئية والتنقيح

يُجْمَع كل من عرفوا شوقي على أنه كان صاحب بدئية خارقة في حمل الشعر وصناعته ، فهو لا يصرف وهمه إلى نظمه ، حتى تأتبه المعاني سيولا ، وتتثال عليه الألفاظ انثيالا ، إذ كان دائماً حاضراً الذهن يقظ الروح والقلب لإبداع فنه وحلّقه ، ويوضح ذلك داود بركات رئيس تحرير صحيفة الأهرام في عصره ، فيقول : « كانت الحادثة من الحوادث تقع صباحاً ، فلا يحل المساء حتى تُذاع بين الجمهور بقصيدة شوقي ، لأنه كان للحوادث تأثير شديد عليه ، يهز أعصابه ، ويستثير نفسه ، ويحفز خياله . وكان أكثر ما ينظم الشعر وهو ماش أو واقف أو جالس إلى أصحابه ، يغيب عنهم بذهنه وفكره ، فقلما يجلس إلى مكتبه للتفكير وعصر الذهن ، فإذا جلس إلى المكتب فلتدوين ما يكون قد نظمه واستوعبه في ذاكرته ، فينسي سبكارة وأخرى يجد فكرته ، وبين كلمة وأخرى يجد النظم الموافق لهيكل الفكرة » (١).

و عاب عليه النقاد هذا الشعر الذي كان يذيعه سريعاً في المناسبات ، وقالوا إنه دليل على أنه لا يعبر في شعره عن عقيدة أو مذهب خاص ، وشوقي إنما كان يريد أن يكتسب بهذا الشعر الجمهور ، وأن ينال رضاه واستحسانه ، وستحدث عن ذلك في موضع آخر ، إنما الذي يهمننا الآن أن نستمع إلى أقوال معاصريه في صناعته وإلى أي حد كانت تقوم على البدئية والارتجال . ويبدو من كلام داود بركات أنه كان سريع القَيْض ، فالخواطر ، بمجرد أن يُعْنَى بحادث أو موضوع ، تتزاحم على عقله كأنها البرق الخاطف . . ويؤكد هذه البدئية الثرة قول صديقه خليل مطران :

« إنه ينظم بين أصحابه ، فيكون معهم وليس معهم ، وينظم في المركبة



وفي السكة الحديدية وفي المجتمع الرسمي ، وحين يشاء وحيث يشاء . ولا يعرف جلسيه أنه ينظم إلا إذا سمع منه بادئ بدء غمغمة تشبه النغم الصادر من غُور بعيد ، ثم رأى ناظره وقد سرقا ، وتواترت فيهما حركة المحجرين ، ثم بصُرَّ به وقد رفع يده إلى جبينه ، وأمرها عليه إمراراً خفيفاً هنية بعد هنية ، فإذا قوطع في خلال النظم انتقل إلى أى حديث يباحث فيه ، حاضر الزهن صافيه ، جميل البادرة ، كعادته في الحديث . ثم إذا استأنف ذلك المنظوم ، ولو بعد أيام طوال عاد إليه ، كأنه لم ينقطع عنه ، مستظهِراً ما تمَّ منه ، حافظاً لبقية المعنى الذي يضمه ، ويكتب القصيدة بعد تمامها ، وربما نسبها شهراً ، ثم ذكرها ، فكتبها في جلسة واحدة .<sup>(١)</sup> ومن الأدلة على سرعة بديته وأنه لم يكن يعاني كثيراً في شعره ما ذكره «محمد كرد علي» من أنه صنع قصيدة يلقيها ليلة تكرمه في المجمع العلمي العربي بدمشق ، ولم تعجبه ، فعمد إلى نظم أخرى أتى فيها بالمعجب المحير ، ولم تكن هذه الأخرى إلا نونية :

قُمْ نَاجِ جَلِّقْ<sup>(٢)</sup> وَانْشُدْ رَسَمَ مَنْ بَانُوا مَشَتْ عَلَى الرَّسْمِ أَحْدَاثُ وَأَزْمَانُ  
وهي إحدى تحفه النادرة .

وبينَّ مما سبق أنه لم يكن يختار وقتاً معلوماً لنظم شعره ، إذ لم يكن يتأبى عليه ، ولم يكن يحتاج فيه إلى إجالة فكره ، فهو مُعَدٌّ دائماً لِهَيْط عليه رِبَّةُ الشعر بوحيا وإلهامها . ويشير كاتبه إلى أنه كان يختار المزيج الثاني من الليل بعد قضاء سهراته في المطاعم والنوادى ، وقد يظل ينظم حتى منتصف الساعة الرابعة من الصباح<sup>(٣)</sup> ، وكأنه يسوَّى ليلاً ما صادته شباك ذاكرته نهاراً ، فيستوى العمل الرفيع ، وكثيراً ما استوى في رابعة النهار ، يقول كاتبه :

« مرة منذ عشرة أعوام (سنة ١٩٢٢) جاء من منزله في المطرية ، فوجدني بالمكتب في الساعة الحادية عشرة ونصف ، فأملئ على ثمانية وعشرين

(١) مختارات المنظومى ص ٦٨ . (٢) جلق : دمشق . (٣) اثني عشر عاماً ص ٩٣ .

بيتاً من قصيدته التي مطلعها ( ففى يا أخت يوشع خبرينا ) ثم قال لى : لا تبعد عنى ، حتى إذا جاعنى شيء أملتته عليك ، وخرج يمشى حول العمارة ، فكان كل بضع دقائق يعود فيعمل على خمسة أو ستة أو سبعة أبيات ، وأخيراً دخل المكتب ، وجلس على مقعد ، وأخذ يمرُّ براحته اليسرى على رأسه ، ففهمت أنه ينظم فى سره ، لأنه كثيراً ما كان يفعل ذلك فى أثناء النظم ، ثم قال : اكتب ، فكتب ، وكتب ، ونظرنا الساعة ، فإذا هى الواحدة بعد الظهر ، فقال : كفى ، اعطنى ما كتبت لأنى على موعد فى هذه الساعة مع ( داود بركات ) فقلمتها له ، بعد أن عدت أبياتها ، ووجدتها أربعة وثمانين بيتاً . . . وقال لى صديق له : لقد لازمته فى ليلة فى مطعم « دى لابرومينا » على كوبرى قصر النيل ، وكان ذلك قبل الحرب ، فشرع يعمل فى قصيدة النيل ، وكان كل نصف ساعة يركب مركبة خيّل ، ويسير فى الجزيرة بضع دقائق ، ثم يعود إلى المنضدة التى كان يجلس إليها ، فيكتب عشرة أبيات أو اثني عشر بيتاً ، وهكذا حتى انتهت القصيدة فى ليلة إلا بيتاً استعصى عليه ، ولم يتمكن منه إلا بعد يومين . . . وكان إذا شغلته أشياء عن قصيدة طُلب إليه عملها ولم يتذكرها إلا قبل ميعادها بساعات أو عند طلبها ابتسم ، وطلب أن يتناول ثلاث بيضات ، يشربها نيتة ، ثم يبدأ فى النظم ، فلا تمضى ساعة ، حتى تكون القصيدة فى يد طالبا ، <sup>(١)</sup>.

وهذه كلها أخبار وزوايات تدل دلالة واضحة على أن الشعر لم يكن يستعصى على شوق ، وأنه كان يسرع فى عمل القصيدة وإنجازها ، فالفائدة موجودة ، وهى معدة لكى يوقع عليها ما يريد من الحان وأنغام . والإنسان لا يقرأ أنه صنع قصيدة ( ففى يا أخت يوشع خبرينا ) فى جزء من النهار وقصيدة النيل فى قطعة من الليل ، حتى تتولاه الدهشة ، وحتى يؤمن بأن شوق وُلد للشعر وعاش له ، فهو حالم دائماً ، والتبع متضرع دائماً ، تتطاير منه أبيات الشعر ، بل تقام حوله قصائده الباذخة .

وكان يحتفظ بما تلهمه به رَبَّةٌ شعره احتفاظاً يؤكد قوة ذاكرته إلى أبعد حدٍّ، إذ كان يستطيع أن يجمع فيها عشرات الأبيات ، بل قد يجمع فيها قصيدة برمتها ، وكأنها خزانة جوهري يضع فيها الأحجار الكريمة ، ويُغلقها بمفتاحه ، ليعود ، فيجدها كما هي سليمة لم تمسسها يد . ويحذلنا «حسين شوقي» أنه كان كثيراً ما يعتمد إلى أى ورقة يبضاء تصادفه حتى لو كانت غلاف كتاب ، فيسجل فيها بعض ما يفد عليه من شعره . وأذكر أنى قرأت لمغنيه محمد عبد الوهاب في إحدى الصحف السيارة أنه كان حين يعترم تأليف أغنية له يقوم فيمشي ذهاباً وجيئة ، ويتحرك بسرعة ، ثم يطلب بيضاً نيتاً ويشربه ، ثم يهدأ قليلاً ، ويتناول القلم ، ويبحث عن ورقة ، وقد لا يجد ورقة ، فيخرج صندوق التبغ من جيبه ، ويكتب على غطاءه بيتاً أو بيتين ، ثم يجلس هادئاً ويسبح في ملكوت شعره ، فلا يحس بوجود أحد ، وقد يمضي في ذلك ساعات ، وقد يروح في إغفاءة قصيرة ، ثم يتحرك باحثاً عن ورقة أو عن غطاء لصندوق تبغ آخر ، ويكتب بيتاً أو بيتين ، وهكذا لا يزال يسجل الأبيات . وأخيراً يخرج ما جمعه من أغظية صناديق التبغ ومن الأوراق الصغيرة ويجمع ذلك ، وبقروءه ، فتكون الأغنية الجديدة .

وطبيعى أن من له هذه الموهبة لا يكدُّ نفسه ولا يجهدُها في صناعة الشعر ، فالشعر يجري على لسانه تاماً كاملاً وقلما احتاج إلى إصلاحه وتنقيحه ، ويرى القارئ المسوِّدة (رقم ١) لإحدى قصائده الطويلة، وهي تضم ثمانية عشر بيتاً من قصيدته في انتصارات مصطفى كمال (الله أكبر كم في الفتح من عجب) وكل الأبيات التي رجع يُصلح فيها أربعة . وواضح أنه في البيت الأول منها ، وهو :

وَأَزَيَنْتُ أُمَهَاتِ الشَّرْقِ رَافِلَةً مَشَى الْعَرَائِيسُ فِي الْمَوْشِيَةِ الْقُشْبِ

قد غيرَ كلمة «مواكب الفتح» بكلمة «مشى العرائس» ولا ريب في أن هذا التغيير يدل على رغبته في استكمال الصورة التي يأتي بها ، وخاصة ما قد يضاف إليها مما يزينها ، وهو في ذلك يجري مع الذوق العربى الذى يميل

ألم أكبر من من عجب يا حاد الفؤاد جد خالد العرب  
لا أنت بغير من ملاحيل تخفت أبيت في أوستار والحب  
دنت أدرا على ليل دنت

و نرت أرونت وشرق وشرق وشرق  
من العز من حبيبك في العزبة القصب  
أن الفرق بشرا وجد وافتقت

بما لب البرق من نجد إلى حلب

من كل حكم حبيب ترمي بكوكب إلى ما نفع أو ترمي بمنفس  
تقد درونك الشبان على بنا كالإبروروم حزان كان من كتب  
فول من و علم القرم ينظم أن القناب قبل الصف والكتب  
ما كان في قدم أو نير علف من ممة القصر أو من ممة القصب  
لم بين الملك مثل اليد رامة ولم يشبه مثل الجنف العجب  
والمن في أجم الفرو دنتنا أمر ليث عرين من في القصب

ماذا أقول وما عدي لروية بغير لما كان أو باقام رقتب

حيك ممة الكبرى وما نعت قصا فرت من الوشياء والحب

من فلي جيس ومن انما من الملك ومن بينه مال جنت بالحب  
أفرت من حبيبك من حبيبك من حبيبك من حبيبك  
فدنا من حبيبك من حبيبك من حبيبك من حبيبك

هذه المناقب ابناذين تقرلا  
وذا قتال الحواريين في الزين والقدسية رات الله سن والحم  
في القناب يلهو سيع ولوا داب  
ان الشانح طيمان الرباك فند  
ماست في حلية القاصح فافق

إلى مراعاة النظر والشبيه، حتى تتم الصورة، ومن أجل ذلك غير أيضاً كلمة «وابتدرت» وجعلها «رافلة». فوضحت الصورة. على أنه ما زال يفكر في البيت حتى انتهى به في نسخة الديوان المنشور على هذا النحو:  
وازيّنت أمهاتُ الشرق واستبقتُ مهارجُ الفتح في المؤشّة القُشْبِ<sup>(١)</sup>  
ونراه في البيت الثاني :

من كل مفتونة ترى بمُكْتَحِلٍ إلى مكانك أو تؤى بمُخْتَصِبٍ  
قد انتهى أخيراً إلى كلمة مفتونة، وكانت أولاً «نائية» ثم جعلها «قاصية» ولم يَرْضَها فجعلها «مجلوة» ثم جعلها «مفتونة». وكل ذلك دليل من جهة على دقة ذوقه فهناك ثلاث خطوات تمت قبل أن يصل إلى الخطوة الأخيرة، وهي تتعاقب على سُلَّمِ البلاغة العربية وقيمه بنفس التحول الذي تحوله شوقي، فإبعثها أجودها وتليها ثالثها، ثم ثانيها، ترتيباً نازلاً. ومن جهة ثانية تدل هذه التغييرات المتلاحقة أن شوقي كان يسرع في كتابة ما يفد على خاطره، وبذلك تقدمت الشهادات التي أثبتناها. على أنه عاد في نسخة الديوان المنشور فجعل الشطر هكذا «من كل ضاحية ترى بمكتحل». ونرى في البيت الثالث :

حيالٌ هِمَّتْكَ الكبرى وما فعلت تصاغرتْ همم الأشعار والخطب  
كلمة الأشعار مبدلة من كلمة «الأقوال» وبدون شك أصاب شوقي المفصل في هذا التغيير، لأن الذي يقابل الخطب الأشعار لا الأقوال. وقد حذف هذا البيت من القصيدة المنشورة كما حذف أبياتاً أخرى، وقدم وأخر في الأبيات التي أثبتنا في هذه المسودة. أما البيت الرابع الذي أصلحه فيها وهو :  
أخرجت للناس من فوضى ومن عَدَمٍ شعباً وراء العوالى غير مُنْشَعِبٍ  
فقد كان الشطر الأول فيه (أخرجت من رمق الإسلام...) ثم جعله (أخرجت للناس من عزُل مُفرقة) ثم حوَّله إلى (أخرجت للناس من فوضى

(١) مهارج: جمع مهرجان. طلوشية: الحلل المزدانة. القشب: الجديدة.

ومن عدم ) . ثم انتهى به في الديوان المنشور إلى « أخرجت للناس من ذل ومن فشل » . ولعل في ذلك جميعه ما يدل على أنه كان يعرف أسرار مهنته معرفة دقيقة ، وخاصة في بناء الألفاظ وصياغاتها .

ويرى القارئ المسودتين (رقم ٢ ، ٣) وهما من الفصل الثالث من مسرحية مجنون ليلى ، وأول ما يلاحظ فيهما أن الشعر لا يأخذ شكل الحوار المعروف في الفصل ، بل يتكون من قطع . وكأن شوقي يفكر في شعره المسرحي وينظمه بنفس الصورة المعروفة في الشعر الغنائي ، فهو يتألف في شكل قطع لا في شكل حوار ، ثم توزع القطع بين المتحاورين ، ويزاد عليها ويضاف من حين إلى حين .

وليس هذا فحسب ، فنحن لنفهم صلة هاتين المسودتين بالفصل لا بد أن نعرف أن الفصل يتكون من ثلاثة مناظر ، منظر قيس وقد أقبل على القبيلة مع الأمير ابن عوف خاطباً لليلي من أبيها . ثم منظر القبيلة ورجالها على رأسهم أبو ليلى (المهدى) ومنازل : عاشق آخر من القبيلة يتعنى لو تزوجها . ويلتقي بهم أو يفد عليهم قيس وصاحبه . ويقوم منازل خطيباً ، يتحدث أولاً عن فضائل قيس ، ثم يستطرد إلى غزله بليلى ، وكيف فضح القبيلة وهتك حرمتها ، يريد بذلك أن يثير الحى على قيس ، حتى يخيب رجاؤه ، وتخلص له ليلى . ويردُّ بشر تابع قيس وراويته على منازل . ويكون صدام بين الآراء في قيس ، فهناك من يعطفون عليه ، ومن يقفون مع منازل ضده . ثم منظر ثالث يخلص فيه ابن عوف بالمهدى وليلى ليرى رأيا ، وهل تقبل قيساً زوجاً لها أو ترفضه متبعة لسنن العرب في حرمان من يشبب بفتاة منهم من زواجها والاقتران بها .

وكل من يرجع إلى الفصل ، ثم ينظر في هاتين المسودتين ، يفاجأ بأن القطعتين المكتوبتين بالسودة (رقم ٢) في أعلى الصفحة من المنظر الثالث في الفصل ، بينما يليهما قطعة من المنظر الثاني حين كان منازل يخاطب في القبيلة ضد غريمه . وفي الهوامش على اليمين شعر يتبع القطعتين الأوليين ، وعلى اليسار شعر آخر يتبع الخطبة ، ولا يهمن الشعر الثاني وإنما يهمن الشعر الأول ، فلو أن شوقي







كتبه مباشرة بعد القطعتين الأوليين لما وضعه في الهامش . ومعنى ذلك أنه كان يزيد ويضيف في القطع ، وهو فيها لا يتبع ترتيباً معيناً من حيث الحوار في الفصل ، وكأنه يؤلف القطع أولاً ثم يدخل عليها الحوار أو قلّ يدخل عليها الفكرة المسرحية .

والمسودة الثالثة كلها تتصل بالمنظر الثاني وما جاء بعد خطبة منازل من حوار بينه وبين بشر صاحب قيس ، غير أننا تفاجأ بفقدان الأبيات الأربعة الأولى في المسودة ، فقد انصرف عنها شوقى إلى أبيات ثلاثة أخرى تبدأ بقول بشر :

قِفْ مُنَازِ اسْمَعْ ، سمعتَ الرعد من جانبي صاعقة فيها المُنُونُ  
أخطيبُ أنت أم خطبُ وإن لم تهنُ والخطبُ أحياناً يهونُ  
وتقرأ بعد ذلك في المسودة بيتين وردا في المنظر ، وبعدهما هذا البيت :

فَطَوَى إِلَيَّ شَبَحَ الرَّجَا لَ مَا طَوَى صَفْحَاتِهَا

وكانه بيت طرأ على ذهن شوقى ، فسجله ، وإن لم يكن متصلاً بالمنظر الذى هو فيه ، ولا بالفصل كله ، وكأنه كان يحضر الأبيات قبل أن يحضر لها الحوار والموضوع ! . وتعقب ذلك قطعة كبيرة موجودة في المنظر بكاملها . وتنتهى المسودة بقطعة من الرجز ، وهى في المنظر تأتى قبل القطعة السابقة لها ، وعلى الهامش بيتان لم يردا في المنظر .

وأظن في ذلك ما يتبع لنا عن بيته أن نحكم على شوقى في صناعته المسرحياته بأنه كان يصنعها قطعاً ، وكان طبعاً يفكر في أنها حوار ، ولكن هذا التكثير كان ثانوياً ، فهو يفكر أولاً في القطعة المنظومة ، ثم يحريها على ألسنة المتحاورين . ولا شك في أن هذا أضعف بناءه المسرحي ، لأنه عنى بالشعر أكثر مما عنى بالحوار والمسرح ، فاختلّ التوازن في أحوال كثيرة .

ودعاه هذا الموقف أن يكون تنقيحه في مسودات المسرحيات أكثر جدّاً من تنقيحه في مسودات القصائد ، لأن القصائد لا تحتاج أكثر من نظم الخواطر ، أما في المسرح أو في المسرحية فلا بد من ملاحظة المتحاورين

وضرورات الحوار في المنظر الخاص ، ولذلك كان يحذف قطعاً برمتها ، أو يعدها كما رأينا في المسودة الثالثة .

وليس هذا فحسب ، فقد كان يستخدم السرعة التي عرفناها له في نظم شعره الغنائي ، وكانت هذه السرعة تجور عليه ، سواء في خروجه من قطعة إلى أخرى قبل أن يستوفيا ، أو في كثرة شطبيه وتنقيحاته .

ونحن نستطيع أن نلاحظ السرعة الشديدة في المسودة الثانية فهو يخرج من القطعة الأولى قبل أن يستكملها ويدخل في الثانية ويضرب منها على بيت ، ثم يضرب على بقية من آخر ، ويكتب بقلم الحبر ، ويفرغ منه فيكتب بقلم أحمر ، ويخط شطراً ناقصاً فيما كتبه بالقلم الأحمر ، إذ يكتب ( ثم ظنوا كيف بي الظنون ) وإنما هو ( ثم ظنوا كيف شتم بي الظنون ) . وفي المسودة الثالثة في أثناء القطعة الوسطى الطويلة ، وهي من وزن المتقارب ، نجده يضع في أول بيت لفظة « قد » ، وهي لا تتفق مع المتقارب إلا إن حركت . و ضرب على أول بيت وعلى آخر لم يتمه .

وكل ذلك يدل في وضوح على سرعة شوقي في نظم الشعر وأن فكره كان أسرع من يده ، فبديته كانت مطواعة سيالة ، وكأن خواطره أمطار تفيض من كل صوب . وإذا رجعنا إلى المسودة ( رقم ٢ ) ورددنا النظر فيها وجدناه يصلح هذا البيت :

ومن أنا حتى أضمَّ القلوب . وأصرف شكلاً على شكله  
فيجعل بدلاً من « وأصرف » كلمة « وأعطف » وبذلك يستقيم نسج البيت . وقد وضع تحت قوله على لسان ليلي :

فَصِخْتُ بِهِ فِي شِعَابِ الْحِجَازِ      وَفِي حَزْنٍ نَجْدٍ وَفِي سَهْلِهِ  
هذا الشطر ( وصيرني نجد من شُغْلِهِ ) ولم يضرب على الشطر الثاني المقابل له في البيت ، بل وضعهما متجاورين ، واختار حين نشر المسرحية الصيغة الأولى . ونعني إلى القطعة الثانية ، فنجد قد كتب هذا البيت :

هو ذا قيسٌ مع الوالى أتى يطأ الحى وأنتم تنظرون  
 وكلمة «تنظرون» كتبت بالقلم الأحمر بعيدة عن كلمة «وأنتم»  
 وبينهما (صا) وكأنه كان سيكتب كلمة «صابرون» ولم تعجبه ، فوقف  
 قلمه ، ومضى فنظم بيتاً ثم ضرب عليه ، ونظم آخر وأصلح فيه ، ثم ثالثاً وضرب  
 عليه ، ثم رابعاً ، ثم جاءه القلم الأحمر ، أو أخذ يكتب ، فرجع إلى (صا)  
 فى البيت وضرب عليها وكتب «تنظرون» . ومضى يقول على لسان منازل :

إن قيساً لأخ لي ولكم وابن عم أغمه تبهرون  
 ورأى بناء الشطر الأول ضعيفاً فضرب عليه ، وجعله (إن قيساً هو للحي  
 أخ) فاستقام الشطر ، واستقامت صياغة شوق القوية التى تشبه العمد والأساطين ،  
 ونمضى إلى آخر القطعة فتجد هذا البيت :

إن قيساً كامل فى عقله أعلمتم أنتم فيه الجنون  
 ولا يعجب شوق الشطر الثانى فيصلحه هكذا (أو أنسم على قيس الجنون)  
 وبذلك اندجت صياغة الشطرين وتداخل البناء وتراصاً وتناسقاً محكماً .  
 وفى الهامش كتب هذا البيت على لسان ليلى :

وليس المات سوى وصله وليس الحياة سوى هجره  
 ثم غير طرفى الشطرين بالتبادل فنقل كلمة «هجره» مكان «وصله»  
 ولم يرد إلى الخلاف الواضح فى المعنى ، وإنما هو عامل السرعة ، فالبيت من  
 قطعة لامية لا رائية ، فلسرعه وضع كلمة «هجره» مكان كلمة «وصله»  
 ثم أصلح خطاه . وكتب هذا الشطر (أسمع يا شيخ ما تقول) ثم ضرب عليه  
 وكتب على لسان المهدي أبى ليلى :

أأظلم ليلى ؟ معاذ الحنان أنا الشيخ يحنو على طفله  
 ولم يعجبه الشطر الثانى فضرب عليه وكتب مكانه (متى جار شيخ على

طفله ) . وقال أيضاً مستمراً على لسان المهدي يخاطب فتاته :

لَكَ الْأَمْرُ يَا لَيْلٍ مَا تَحْكُمِينَ خُذْنِي فِي الْخُطَابِ وَفِي فَصْلِهِ

ولم يعجبه سياق الشطر الأول فأبدله ( هو الحكم يا ليل ما تحكمين ) . وكل هذه التصحيحات والتفتيحات تدل في وضوح على سرعة شوقي في نظم شعره ، وأنه كان لا يميلُ التبديل والتعديل في شطوره وأبياته ، حتى يُحكم أساليبه إحكاماً دقيقاً .

وفي المسودة الثالثة نجد مجموعة أخرى من التعديلات والتفتيحات ، وهي تبدأ بأربعة أبيات ليس فيها تصحيحات ، ولكن الشاعر كما قلنا حذفها من الفصل ووضع مكانها غيرها . ونلاحظ في البيت التالي لما :

منازلُ اخدعْ وَغَشَّ غَيْرِي قَدْ جازَ إِلَّا عَلَى كِتْبُكَ

أن كلمة « وَغَشَّ غَيْرِي » جاءت أعلى الشطر ، وكأن شوقي لم ينظمها مباشرة مع أول الشطر ، فقد استعصى عليه إكمالها ، فتركه إلى الشطر الثاني ، ثم رجع إليه فوجد البياض الذي تركه للكلمة غير كاف ، فصعد بها إلى أعلى كما يرى الناظر في المسودة . ونمضي فنجد هذا الشطر ( أراك انخدعت به يا فتى ) . ثم يكتب هذا البيت على لسان زياد في منازل بعد خطبته ضد قيس :

فَلَمْ يَنْبَغْ إِلَّا خُدَاعَ الْجُمُوعِ يَشِيرُ الظُّنُونُ وَيُلْقِي الرُّبَّ

ويعود شوقي إلى الشطر الذي كتبه وتركه ، فيضرب على كلمة « أراك » فيه ويكتب ( رويدك لا تنخدع بالخطيب ) ويترك بقية الشطر في المسودة دون ضرب ، ثم يحاول أن يضع الشطر الثاني المقابل للشطر الأول فيجد مكانه قد ملئ بشطر البيت التالي فيكتبه على الهامش في اليسار ، ويبدأه بكلمة فلا ، ثم يضرب عليها ويعمله ( ولا تأخذ الأمر دون السبب ) . وما زال يوازن بين صيغتي الشطر الأول ، وهما : ( أراك انخدعت به يا فتى ) و ( رويدك لا تنخدع

بالخطيب) حتى إذا نشر المسرحية انتهت صيغة البيت على هذا النحو :

رُوَيْلَكَ لَا تَتَخَلَّغْ يَا فَتَى      وَلَا تَأْخُذْ الْأَمْرَ دُونَ السَّبَبِ

ونظر في البيت التالى فلم تعجبه صيغة الشطر الأخير فأبدلها ، وجعلها  
(وجلس الظنون وخلق الرّيب) . ومضى فكتب هذا البيت على لسان صوت  
يدافع عن منازل :

أليس المحامى عن سُنةٍ معظمةٍ من قديم الحقبِ

ويضع فوق كلمة « معظمة » كلمة « لآبائنا » ولا يضرب عليها ، دلالة  
على أنه لم يختار إحداهما وأنه تردد أيتما يضرب عليها ، وقد غير الشطر الأول  
حين نشر المسرحية ، فجعله (منازل دافع عن سُنةٍ) . وكتب هذا البيت  
بعد تصحيحات مختلفة :

وَأَنْتَ كَذَاكَ فَتَى سَادِجٌ      تَرُوحُ بِهِ وَتُجِىءُ الْخُطْبُ

وفوق الشطر الثانى كلمة « تصدق » ثم يياض ثم القافية « خطب » . وكان  
شوقى كان يكتب القافية أحياناً قبل أن يفكر فى الشطر أو فى البيت ، وقد  
لاموا قديماً أبا تمام وغيره على ذلك ، ولكن على كل حال يبدو أن شوقى لم يكن  
يصنع هذا كثيراً ، ونمضى فنقرأ هذا البيت :

يريد ليخطى بليلى ، نعم      إِذْنٌ قَدْ تَجَنَّى إِذْنٌ قَدْ كَذَبَ

والشطر الثانى إنما جاء بعد محاولات ، فقبل انتهائه إلى صيغته كان قد كتب  
فى آخره « ذو أرب » وفى أوله « إِذْنٌ » ولم يستقم له الشطر ، فغيره وجعله ( إِذْنٌ قَدْ  
تَجَنَّى إِذْنٌ قَدْ كَذَبَ ) . والشطر الأول انتهى فى المسرحية حين نشرت هكذا  
( إِذْنٌ كَانَ يَخْطُبُ لَيْلَى ، نعم ) . ونستمر فنجد هذا البيت :

سَلُوهُ أَلَمْ يَكْ يَغْشَى النَّدَى      وَيَطْلُبُ لَيْلَى أَشَدَّ الطَّلَبِ

وكان حاول أن يغيّر كلمة « أشد » بكلمة « أذل » ثم رجع إليها . وأخيراً نجد هذا البيت :

منازلُ قل لهمُ كم ضرعتَ لللى وكم أعرضتُ لم تُجبِ

والشطر الأول كان فى الأصل ( منازل بالله قل كم ضرعت ) وفكر أن يغير كلمة « كم » بكلمة « هل » . ثم انتهى إلى صيغة البيت على النحو السابق . وكل ذلك ليدعم أبنية شعره وقيمها كالأطواد الثابتة .

وأكبر الظن أنه قد انضح الآن إلى أى حد كان شوقى يُصلح فى شعره ويتقح فى قصائده ومقطوعاته ، حتى يحقق لنفسه ما كان يبتغيه من كمال فنى . وواضح أن التصليح والتنقيح زاد وتضخم فى المسرحيات بحكم ضرورات الحوار وما يتسع له من حديث وكلام .

### ٣

#### تبار قديم

كل من يقرأ شوقى يحس الصلة القوية بينه وبين البارودى ، ثم بينه وبين شعراء العرب ، وقد أشاد فى مقدمته للطبعة الأولى من شوقياته بطائفة كبيرة منهم ، مثل أبى فراس وأبى العلاء وأبى العتاهية والعباس بن الأحنف والبهاء زهير ، ووقف خاشعاً أمام المتنبى وشعره . ولم يذكر أباً نواس وأبا تمام والبحترى وابن الرومى ، وأثرهم جميعاً فى شعره قوى واضح ، وقد سمى داره فى المطرية بكروم ابن هانى تشبهاً بأبى نواس ، وما قصيدته ( حَفَّ كَأَسَاسُهَا الْحَبَسَبُ ) إلا نقشة من نقشاته فيه . وفى شوقياته قصائد مختلفة عارض بها أبا تمام . أما البحرى فكان يعيش موسيقاه واتخذته فى كثير من شعره « إبرة البوصلة » التى توجهه يميناً وشمالاً ، وهو يضرب على قيثارته وخاصة حين يصف مواكب

الحديدي<sup>(١)</sup>، وحين يقف على رسوم القصور والأطلال ، وهو نفسه يعلن ذلك في مقدمته لقصيدته السينية التي وصف فيها قصر الحمراء بغرناطة ، وبكى الحضارة الأندلسية ، يقول :

« وكان البحريّ، رحمه الله، رفيق في هذا الرجال ، وميمى في الرجال ، والأحوال تصلح على الرجال ، كل رجل لخال ، فإنه أبلغ من حكي الأثر ، وحيّا الحاجر ، ونشر الخبر ، وحشر العير ، ومن قام في مأثم على الدول الكبير ، والملوك البهاليل الغرر . وتكفل لكسرى بليوانه ، حتى زال عن الأرض إلى ديوانه . وسينته المشهورة في وصفه ، ليست دونه وهو تحت كسرى في رصّه ورففه ، وهي تريك حُسن قيام الشعر على الآثار ، وكيف تتجدد الديار في بيوته بعد الاندثار . . . وهذه السينية هي التي يقول في مطلعها :

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يَدْنُسُ نَفْسِي وَتَرَفَعْتُ عَنْ نَدَى كُلِّ جَنِينٍ  
وَالِي اتَّفَقُوا عَلَى أَنَّ الْبَدِيعَ الْفَرْدَ مِنْ آيَاتِهَا قَوْلُهُ :

والمنايا موائيل وأنوثر وأن يزجي الجيوش تحت الدرفس<sup>(٢)</sup>  
فكنتُ كلما وقفت بحجر ، أو أطققت بأثر ، تمثلت بأياتها ، واسترحت من موائيل العبر إلى آياتها ، وأنشدت فيما بيني وبين نفسي :

وعظ البحريّ إيوان كسرى وشفتني القصور من عبد شمس  
ثم جعلت أروض القول على هذا الروي ، وأعالجه على هذا الوزن ، حتى نظمت هذه القافية المهلهلة ، وأتممت هذه الكلمة الريضة .

وهذه الإشادة ببلاغة البحري ليست مجرد لعب بالألفاظ ، فالبحري يقع من شعر شوقي لا في هذه السينية وحدها بل في قصائده كلها موقع مفاتيح البيان ، ممن يضرب عليها ، فهو موسيقار اللغة العربية في أزهى عصورها أي العصر العباسي ، فليس أندلسي . عليه موسيقارنا الجديد ،

(١) شوقي لشكيب أرسلان ص ١٤٠ . (٢) يزجي : يدفع . الدرفس : الراية الكبيرة .

وأن يستمد من سموه الموسيقى ومن نغماته وألحانه وأنصاف نغمات وألحانه، وطريقته في الخلقة بالصوت والشدة والارتفاع به والانخفاض والتحليل فيه والتركيب ، حتى تستوى له موسيقاه بألفاظها وحركاتها ورنينها وتموجاتها .

وكان شوقي موكلاً بشعراء العربية الممتازين في موسيقاهم جميعاً ، فهو يتعقبهم ، يريد أن يشيع أذنه من أصواتهم وما استخرجوه من ألحان واعتصروه من أنغام ، فيوماً مع البحري ، ويوماً مع ابن الرومي ويوماً مع مهيار أو الشريف الرضي . ويخيل إلى الإنسان أنه لم يبق لحن أو لم يبق قصيدة في العربية إلا وشد رحاله ليستمع إليها . ولا يكتفى بذلك غالباً ، بل ما يزال يشحذ خياله وقبائره ليعارض هذا اللحن أو تلك القصيدة . ومن أجل ذلك كثرت المعارضات في شوقياته ، فتارة يعارض ابن زيدن في نونيته ، وتارة يعارض البوصيري في برده ، وتارة يعارض الحصري في داليته . ويقف كثير من المعاصرين عند هذه المعارضات ، ويحاولون أن يبينوا سرقات شوقي ، وما أخذ لفظه من أبيات الأصل أو معناه ، وما نجح فيه وما أخفق . وفي رأينا أن هذه أحكام جزئية لا تُعنى النقد ولا الذوق شيئاً ، فهم يحكمون في غير حكومة ، ويخاصمون في غير خصومة ، فقد سلكم لم الشاعر سلاحه ، واعترف أنه يعارض ، وأنه ينقل ويقلد ، وكان أولى أن يقفوا عند ابتكاراته ، وعند المقاطع الجديدة التي يدخلها في معارضاته ، حتى يسبق ويحلى على أقرانه . وإن من يقرن نونية ابن زيدن في ولادة إلى نونية شوقي :

يا نائحَ الطلحِ أشباهُ عوادينا      نشجى لواديك أم نأسى لوادينا

يستطيع أن يلاحظ أن نونية ابن زيدن كلها لوعة وحرقة وشكوى من اليبس والأعداء والزمن معاتباً ولادة في تضاعيف ذلك وأثنائه . أما شوقي فاستهل قصيدته بمناجاة طائر حزين يرسل شجنوه بوادى الطلح في ضاحية لإشبيلية ، وكأنه يعبر عن حزنه ولوعته . واسترسل في مناجاته ، ثم عطف على أحزانه وفراقه لوطنه ، ونظر إلى رسوم الحضارة العربية في الأندلس ، ثم تذكر بلده



وملاعبه فيه ، وخاطب البرق واستهداه التحية إلى منازلہ بالنيل ، وتحسّس رائحة  
وطنه في الريح والنسيم وتخيّلهما كقميص يوسف الذي ألقى على وجه يعقوب ،  
فارتدّ إليه بصره حين وجد فيه ريح ابنه ، ووقف يعبر عن حنينه وشوقه لوطنه ،  
وكأنما اكتحلت عيناه ، حين جرى على لسانه ، بنوره ، فذهب يشيد بأجداده ،  
ويتغنى بأهرامه ، وبأرض أبوته وميلاده .

وقد يكون شوقي بعدّ في معارضة ابن زيدون عن الأصل ، ولكن لندرج  
إلى سينية البحري التي يقول فيها « كنت كلما وقفت بحجر ، أو أظفت بأثر ،  
تمثلت بأبياتها » فإنه حقاً نقل عنها واحتذى على مثال أبياتها ، ولكنه انفراد  
مع ذلك بشخصيته وحنينه فيها إلى وطنه وأيضاً في استرسالاته فيها وحديثه  
عن آثار بلاده، إذ يقول في الأهرام وأبي الهول :

وكان الأهرام. ميزانُ فرعو      ن بيومٍ على الجبابر نحس  
أو قناطيرُهُ تأنقُ فيها      ألفُ جابٍ وألفُ صاحبِ مكس<sup>(١)</sup>  
روعةٌ في الضحى ملاعبُ جنٍّ      حين يغشى اللججُ حماها ويغشى  
ورهيئُ الرمال أفطسٌ إلا      أنه صنّعُ جنّةٍ غيرِ فطسٍ  
تتجلّى حقيقةُ الناس فيه      سمِعُ الخلق في أساريرِ إنسي  
لعبَ الدهرُ في ثراه صبيّاً      والليلي كواعبا غير عُنس<sup>(٢)</sup>  
ركبتُ صيدُ المقادير عينه      لنقدٍ ومخطبته لقرس<sup>(٣)</sup>  
فأصابته به الممالك كسرى      وهرقلاً والعبقريّ القرني

وتحولت القصيدة إلى ملحمة يتحدث فيها عن الدول تلدول والسعود تتحول  
نحوساً ، ثم يفيض في الحديث عن الأندلس العربية وقرطبة ودرّة تاجها الكبيرة :  
عبد الرحمن الناصر ، وجيوشه وخطيبه منلربن سعيد ، وما شاد العرب هناك من

(١) جاب: جامع الخراج. مكس: ضريبة (٢) عنس: جمع عانس. (٣) فرس: افتراس.

علم وعمائر ، ثم خرج إلى وصف قصر الحمراء بغرناطة وصفاً هو آية في الروعة والجمال ، يقول فيه متحدثاً عن أطلالها وعن ماضيها في عهد بني الأحمر ملوكها ، وما آلت إليه من يلى بعد عمران :

مشت الحادثاتُ في غُرْفِ الحِمِّ      راء مشى النعمى في دار عُرْسٍ  
هتكتْ عِزَّةَ الحِجَابِ وفُضِّتْ      سُدَّةَ البابِ من سَمِيرٍ وَأُنْسِ  
عرصاتُ نَخْلَتِ الخَيْلُ عنها      وامتراحتْ من احترايسِ وَعَسِ  
ومغانٍ على الليالىِ وِضَاءِ      لم تجذ للعشى تكرارَ مَسِ  
لا ترى غيرِ وافدين على التِّلا      ريخ ساعين في خشوعٍ ونَكْسِ  
نَقَلُوا الطَّرْفَ في نِضَارَةِ آسِ      من نقوشٍ وفي عَصَاةِ وَرَسِ<sup>(١)</sup>  
وقبابٍ من لازوردٍ وتَبِيرِ      كالرُّبَى الشَّمُ بين ظلٍّ وشَمْسِ  
وخطوطٍ<sup>(٢)</sup> تَكَمَّلَتِ للمعاني      ولألفاظها بآزَيْنِ لَبْسِ  
وترى مجلسَ<sup>(٣)</sup> السَّبَاعِ خِلا      مقفَرِ القاعِ من ظباءِ وَخُنْسِ  
لا الثَّرِيَّ<sup>(٤)</sup> ولا جوارى الثريا      يتنزَّلْنَ فيه أقمارَ إُنْسِ  
مرمرٌ قامتِ الأَسودُ عليه      كَلَّةَ الظُّفْرِ لَيِّنَاتِ المَجْسِ  
تنثر الماءَ في الحياضِ جُمَاناً      يتنزَّى على ترائبِ مُلْسِ  
آخرَ العهدِ بالجزيرةِ كانتْ      بعد عَرَكٍ من الزمانِ وَضَرَسِ  
فتراها تقول : رايَةُ جَيْشِ      بادَ بالأمسِ بين أَسْرِ وَحَسِ<sup>(٥)</sup>  
أليس من الظلمِ لِمَثَلِ هذا الشاعرِ أن تقاس معارضاته للشعراء بأنه لم يلحق

(١) الآس: زهر أبيض. الورس: زهر أحمر.

(٢) يريد بالخطوط الأبيات المكتوبة في السقوف وعلى الحوائط.

(٣) مجلس السباع: غرفة في القصر بها حوض تحيط به تماثيل سبعة من السباع، تجم الماء

من أفواهها. (٤) يريد بالثريا سيدة القصر في عصر بني الأحمر. (٥) الحسن: القتل.

بهم في بيت كذا ، وأنه قصّر في بيت كذا ، ولا يُنظر إلى تحليقاته وإبتكاراته ، ومراكز تفوقه ، وكأنه السهم المصمى دائماً لأقرانه ، ولترك آياته في الأهرام وأبى الهول وتنظر في هذه الآيات الخاصة بالحمراء ، فقد استطاع أن ينقلها تحت أبصارنا ، وأن يجسّمها جسماً ومعنوياً ، في صورتها وفي تاريخها ، تجسماً قوياً بارزاً . ولم يلبث خياله ، على عادته ، أن تألق ، فإذا به يفاجئنا بتصوره للقصر كأنه واية الجيش العربي المهزم ، خلّفها بالأمس القريب بين أسراه وقتلاه .

وشوق دائماً يتزع هذا المتزع في معارضاته للشعراء ، فهو يقلد أعمالهم الكبرى ، يريد أن يظهر مقدّره وتفوقه ، إذ يتلقّى عنهم ، ويتفاعل معهم ، ثم ييزهم ويخلّفهم وراءه . وإذا كان هناك من ظلوا يدعون عجزه وقصوره في اللحاق بهم من مثل الشيخ أحمد الإسكندري إذ يقول : « والحق أن المباراة التي عقدها بين نفسه والفحول من الشعراء قد انجلت عن أن السابق في الزمن ما زال سابقاً في الشعر » <sup>(١)</sup> فإن هناك من آمنوا بتجليته وتبريزه دائماً من مثل خليل مطران الذي يقول : « إنه يكلف أحياناً بمعارضة المتقدمين ، ولا يندر عليه أن يزيهم ، لا يجهد فكره ، ولا يكده ، في معنى أو مبنى . فأما المعنى فيجئته على مرامه أو على أبعد من مرامه ، ولا ينضب عنده ، لأنه يستخلصه من عقل قوار الذكاء ومعارف جامعة إلى أفانين الآداب في لغات الإفرنج والعرب فلسفة الحقوق وحقائق التاريخ وغرائب السير التي يحفظ منها غير يسير ، إلى مشاركات علمية ، وتنبيهات فنية ، استفادها من مطالعته في صنوف الكتب ، واتخذها من ملحوظاته وسموعاته في جولاته بين بلاد الشرق والغرب . وأما المبني فله فيه أدواق متعددة بتعدد مقامات القول ، ترى فيه من نسج البحري ومن صياغة أبي تمام ، ومن وثبات المتنبي ، ومن مفاجآت الشريف الرضي ، ومن مسلسلات مهيار . وفي المجموع تجدد صفة عامة للنظم ، وهي أنه من نظم شوقي ، ذلك شعر العبقريّة والتفوق » <sup>(٢)</sup>.

فعارضات شوق لم تَجْنِ عليه، ولم تَرْمِه بعيداً عن إحراز قَصَب السبق، بل على العكس كان يذهب صُعداً فيها، وقلماً أسفّاً أو أكْدَى . وهى فى الواقع ليست أكثر من فقط ارتكاز تدلنا على أن الشاعر عُنَى عناية شديدة بدرس الشعر وعيونه التى سبقته . وهو درس انتهى به إلى فهم أسرار الصنعة ومعرفة أصولها معرفة جعلت النصر حليفه فى أكثر مبارياته إن لم يكن فيها جميعاً ، فقد تلقن أصول الصياغة العربية فى الشعر ، ولم تعد هناك كلمة شاعرية أو لفظة موسيقية لم يعرفها شوق ، فقد أحاط علماً بكل القوالب الصوتية .

ومعنى ذلك كله أن من يدرسون التيار القديم عند شوق ينبغى أن لا يقصروه على معارضاته ، فذلك تقليد كان يعلنه ولم يكن يخفيه ، وإنما ينبغى أن يوسّعوه بحيث يضم شعره جميعه ، ففيه كله آثار هذا التيار ، تجرى فيه مياهه فواره ، بل تجرى فيه ألحانه وأنغامه . وما شوق فى قواله وصياغاته إلا ضارب ماهر يضرب على القيثارة العربية ، فيعصر منها خير أصواتها وتموجاتها واهترازاتها . وإذا كنا قد لاحظنا تفوقه فى معارضاته ولاحظ ذلك خليل مطران فإن مصطفى صادق الرافعى لاحظ أيضاً تفوقه فى بعض المعانى التى قلّدها فيها جماعة ممتازة من الشعراء السابقين ، يقول : « من معانى شوق السائرة :

لك نُصْحى وما عليك جدالى      آفةُ النصيحِ أن يكون جدالا

وكرره فى قصيدة أخرى ، فقال :

آفةُ النصيحِ أن يكون جدالا      وأذىُ النصيحِ أن يكون جهارا

والبيتان من شعر صباه ، وهما من قول ابن الروى :

وفى النصيحِ خيرٌ من نصيحٍ موادعٍ      ولا خيرَ فيه من نصيحٍ مؤائبٍ

فصحح شوق المعنى ، وأبدل المؤايب بالجدال ، وذلك هو الذى عجز

عنه ابن الروى . ومن إبداعه فى قصيدته « صدى الحرب » يصف هزيمة

اليونان :

بكادون من دُعِرْ تفرُّ ديارُهم وتنجو الرّوَّاسى لو حواهنَّ مشعبٌ<sup>(١)</sup>

بكاذُ الثّرى من تحتهم يَلْجُ الثّرى ويقضمُ بعضُ الأرض بعضاً ويقضِبُ<sup>(٢)</sup>

وهذا خيال بديع في الغاية ، جعل هزيمتهم كأنها ليست من هول الترك ، بل من هول القيامة ، وهو مع ذلك مولّد من قول أبي تمام في وصف كرم ممدوحه أبي دُلَف :

تكاد مغانيه تَهْشُ عِراضُها فتركبُ من شوقٍ إلى كل راكب

فقد شاعرنا على ذلك ، وإذا كادت الدار تركب إلى الراكب إليها من فرحها ، فهي تكاد تفرُّ من المهزم من ذعرها ، ولكن شوق بني فأحكم ، وسما على أبي تمام بالزيادة التي جاء بها في البيت الثاني . ومن أحسن شعره في الغزل :

حَوّتِ الجمالَ فلو ذهبتَ تزِيدها في الوهم حسناً ما استطعتَ مزيدا

وهو من قول القائل :

ذات حُسْنٍ لو استزادت من الحُسْنِ لِيَلِها لما أصابتَ مزيدا

غير أن شوق قال : « لو ذهبتَ تزِيدها في الوهم » ، والشاعر قال : « لو استزادت » هي ، فلو خلا بيت شوق من كلمة « في الوهم » لما كان شيئاً ، ولكن هذه الكلمة حققت فيه المعنى الذي تقوم عليه كل فلسفة الجمال ، فإن جمال الحبيب ليس شيئاً إلا المعاني التي هي في وهم محبه ، فالزيادة تكون من الوهم ، وهو بطبيعته لا ينتهي ، فإذا لم تبق فيه زيادة في الحسن فما بعد ذلك حسن . . . وما يتم ذلك البيت قول شوق في قصيدة النفس :

يا دُمِيَّة لا يُسْتَزَادُ جمالُها زِيدِيهِ حُسْنَ المحسنِ المتبرِّع

وهذا المعنى يقع من نفسى موقعاً ، وله من إعجابي محل ، فهذه الزيادة

(١) المشعب : الطريق (٢) يقضم : يأكل ، يقضب : يقطع

التي فيه كزيادة العمر لو أمكنت ، وهي في موضعها كما ينقطع الحظ ثم يتصل ، وكما يستحيل الأمل ثم يتفق ويسهل . وقد علمت مأخذ الشطر الأول ، أما الثاني فهو من قول ابن الروي :

يا حسن الوجه لقد شئتُ به فاضمُّ إلى حسنك إحسانا

وفي القصيدة التي رثى بها ( ثروت ) ، وهي من أحسن شعره ، تجد من أبياتها هذا البيت النادر :

وقد يموت كثير لا نُحِسُّهُمْ كأنهم من هوان الخطيب ما وُجِدُوا

وشوق يعارض بهذه القصيدة أبا خالد بن محمد المهلب في داليته التي رثى بها المتوكل ، وكان المهلب حاضراً قتله هو والبحري ، فثناه كل منهما بقصيدة قالوا إنها من أجود ما قيل في معناها ، وبيت شوق مأخوذ من قول المهلب :

إنا فقدناك حتى لا اصطبار لنا وماتَ قبلك أقوامٌ فما فُقدُوا

أى لم يحس موتهم أحد ، ولكن البيت غير مستقيم ، لأن الذي يموت فلا يفقد هو الخالد الذي كأنه لم يموت ، فاستخرج شوق المعنى الصحيح ، وجعل العدم الذي هو آخر الوجود في الناس أول الوجود ووسطه وآخره في هؤلاء الذين هانوا على الحياة ، فوجدوا وماتوا ، كأنهم ماتوا وما وجدوا<sup>(١)</sup> .

وإنما قلنا هذا الفصل من كلام مصطفى صادق الرافعي لندل على أن تقليد شوق لم يكن يعنى التخلف ، وإنما كان يعنى الضيق ، فما يزال يمرر في المعنى ويولد في الفكرة حتى يستخرج الدرة القيمة . فتقليد شوق ليس معناه العفن ، وإنما معناه القدرة على الخلق والإبداع ، فما يزال بالمعنى أو بالفكرة حتى يحولها إلى ملكه ، وحتى يضرب عليها طابعه ، وما يزال يتخذ من صياغة الشعراء صياغة جديدة له ، منهم ، وليست ملكهم ، وإنما هي له ومن صنعه . لا يبور بها على القوالب والأصول والأوضاع القديمة ، ومع

ذلك فهو صاحبها ، وهى ذات كيان حى ، أو هى ذات عالم مستقل بشوق  
والحانه وما يشدو من أنغامه .

وهذا هو التقليد الحى ، فهو ليس تحجراً ولا جوداً وتعفنًا ، وإنما هو  
تغلغل وتعتمق فى التقاليد الفنية الموروثة ، حتى لا يضرب الشاعر فى متاهات  
الفن ، وحتى لا يضل طريق الشعراء التوايغ الذى سلوكه أمامه فى لغته ،  
فيجربى فى نفس الدروب على هدى سابقه ، ثم يحاول أن يتدع المثل التادر ،  
بعد أن يكون قد تعرف تعرفاً تاماً كاملاً على كل ما صاغه أسلافه ، إذ رآه  
رؤية صحيحة ، فى أعظم ما يكون من النور والضياء .

وقديماً قالوا إن البحرى يجرى على عمود الشعر العربى ، يوصلون أن هذا  
الشعرية خاصة فى تراكيه وصياغاته ، وأن البحرى قد ارتسمت هذه الميتة فى  
ذعته ، وصلر عنها فى شعره ، كما يوصلون فى الوقت نفسه أن موسيقاه  
صافية ليس فيها عقد الثقافة والفلسفة التى عاصرته . ونستطيع على هذا القياس  
مع شىء من الفارق أن نقول إن شوق يجرى على عمود الشعر العربى ، فقد  
أوتى من علمه بصياغاته وتآليفه ما لم يؤته شاعر منذ البحرى .

والطريف أنه التزم هذا العمود مع أنه جدد كثيراً فى معانى الشعر ، بل  
أدخل موضوعات جديدة ، ولكنه استطاع أن يقابل بين العمليين وأن  
يؤلف بينهما تأليف شاعر صناع ، يعرف كيف يحكم أصواته ، وكيف يضبط  
ذبذباتها وتموجاتها ضبطاً دقيقاً ، فإذا الجديد لا يجوز على الصياغة ، بل يتنمى  
فيها ، حتى يصبح من الصعب تمييزه .

على كل حال شوق هو بحرئى شعرنا الحديث ، ولكن ينبغى أن لا نفهم  
من ذلك أنه أكبر شاعر عربى يرتبط به ، فإن الأواصر بينه وبين المتنبي أقوى  
وثاقاً وأشدّ تحاملاً . وهذا بين فى مقدمته لشوقياته ، التى أشاد فيها بالمتنبي  
إشادة راثية . حقاً إنه أشاد أيضاً بأبى العلاء ، ولكن أثره فى شوقياته غير بارز ،  
وربما كان مرجع ذلك تباین نفسية الشاعرين ، فقد كان أبو العلاء متشامماً  
تشاماً شديداً ، ولم يعرف شوق التشاؤم فى حياته إلا فترة قليلة فى الأندلس ،

على أنها لم تلمس نفسه لمساً قريباً . وكان أبو العلاء ساخطاً على الحياة والسياسة والسياسيين ، كما كان ساخطاً على علماء الدين ، وكل ذلك كان بعيداً عن أن يمس شوقى أو يؤثر فيه ، فقد كانت حياته تجرى من منحدرات بعيدة عن مثل هذا السخط وما يَطْوَى فيه من آراء فلسفية .

من أجل ذلك انحرف شوقى عن طريق أبى العلاء ، ولم يتأثر بفلسفته ولا بتأملاته الحزينة فى الكون والحياة ولا بآرائه المظلمة فى المجتمع والناس ، فكل ذلك كان خارجاً عن دائرة نفسه ودائرة بيته ، وليس فى شعره منه إلا مَسَّ رفیق من بعيد ، وإلا بعض صياغات قليلة كأن يقول أبو العلاء :

للمليك المذكراتُ عبيدٌ      وكذاك الموثناتُ إماء

فينسج شوقى على منواله ، ويقول :

لعلاك المذكراتُ عبيد      خضعُ والموثناتُ إماء

أما المتنبى فهو القطب الذى كان يدور حوله شعره ، والذي كان يرنو إليه فى صناعته صباح مساء ، فيخطف بصره سناه ، ويقيده به ، ويشده بأسباب متينة . ولاحظ ذلك كل من كتبوا عن شوقى وقارنوا بينه وبين الشعراء السابقين ، وإنما دفعهم إلى ذلك كثرة حكمه التى يصفها فى قصائده صفوفاً متلاحقة مقلداً فى ذلك للمتنبى ، ومحتذياً بأمثلته ، وإنه ليقول :

والشعرُ ما لم يكن ذكرى وعاطفة      أو حكمةً فهو تقطيعٌ وأوزانُ

ويلاحظ شكيب أرسلان بجانب هذا الضرب من التقليد المتنبى ضرباً آخر هو تشبه به فى تعقيد كلامه<sup>(١)</sup> ، وهى ملاحظة صحيحة ، لأن أسلوب شوقى قد يغمض بسبب ارتباك الصياغة واضطراب الضمائر فيها ، أو بسبب خفاء الصورة والاستعارة والكناية . ومرد ذلك ازدحام أبياته أحياناً بالمعانى .

(١) شوقى لشكيب أرسلان ص ٨٩



وفى رأينا أن المشابهة بين الشاعرين أعمق من ذلك، فقد اتخذ شوقي المتنبي مثله الأعلى، وجاراه، فطلب أميراً يمدحه، حتى يكون له كما كان سيف الدولة للمتنبي، وكان المتنبي هو الذى جرّه إلى شعر المديح بخطامه، فأدخله فى ميادينه، واستمر يَحمِلُ فيها، لا يستطيع خلاصاً ولا انفكاكاً.

وليس هذا فحسب، فقد رأى الشعراء والناس يجمعون على أنه صاحب المعجزات فى الشعر، فحاول أن يفهم هذه المعجزات، وأن يعرف طراز بنائها، حتى يضرب شعره أو يشيده على مثاله، ونظر فوجده يقسم كثيراً من قصائده إلى مقاطع، يقف فيها لينثر حكمه وأفكاره، ومواعظه، ونقده للمجتمع، فقلده فى ذلك كله.

شوق إذن يصوغ قصائده على طراز صياغة المتنبي، فالشكل العام لبناء قصائده بما فيها من حِكَمٍ ومثالية أخلاقية وُضِعَ وضِعاً على أصول الرسم الهندسى الذى خطه المتنبي للقصيدة العربية. والنشابة بين الشاعرين أعمق من الارتباط بالحكم، بل هو ارتباط فى البناء كله، بل هو ارتباط أيضاً فى النفسية. فقد عاش شوقي بصورة غيره، ولم يكن من الضروري أن يؤمن بما يصوره، وخاصة حين كان يعيش فى القصر خاضعاً لصاحبه فى كل ما يأتى ويدع، وكذلك كان المتنبي فإنه مدح كافوراً وغير كافور وهو لا يؤمن به وذكر كثيراً من الأفكار فى شعره ودعا إليها كدعوته لعدم التناسل، ولم يطبق الدعوة على نفسه ولا حاول أن يعتنقها<sup>١</sup> ومع ذلك كان المتنبي مجوداً فى مديحه لكافور وغيره وفى صياغته لمثل هذه الدعوة إذ كان يتقن تصوير ما لا يعتقد. وعلى هذه الشاكلة كان شوقي، ولدت يكون من الخطأ أن يلزمه بعض النقاد أن تكون حِكْمَتُهُ وأخلاقِيَّتُهُ التى يدعو إليها فى شعره بنت الحس والتجربة، فذلك لا يضير شوقي كما أنه لا يضير المتنبي، فيكفى أن يكون شاعر ماهرّاً بارعاً فى تصوير ما يقوله، وما يستمدّه من غيره، فيجرى على لسانه بلاغة وكلمة جامعة تنزع وتلدور على ألسنة الناس.

(١) انظر كتابنا «الفن ومذاهبه فى الشعر العربى» - الطبعة العاشرة - دار المعارف - ص ٣٤٥.

على كل حال استطاع شوقي أن يتفاعل مع الشعراء السابقين وعلى رأسهم المتنبي والبحتري وأن يكون لنفسه موسيقى ساحرة تعتمد على صياغة عربية أصيلة . ومن هنا استحوذ على قلوب العرب جميعاً في مشارق الأرض ومغاربها ، لأنه ضرب على أوتار قيثارتهم ، فأحسن الضرب إلى أبعد حد . لم يحرف في القيثارة ولم يحرف في الصياغة ، بل أبقى عليهما ، واستغلها خير الاستغلال.

#### ٤

##### تيار جديد

والتيار القديم السابق في شعر شوقي كان يقابله ويمر موازياً له تيار جديد ، فقد تنفخ بالثقافة الأوروبية ، ودرس الحقوق ، واطلع على الآداب الفرنسية ، واختلف إلى المسارح التمثيلية واللغائية في باريس وإلى «مقهى داركور» حيث كانه يجلس الشاعر الرمزي قرلين<sup>(١)</sup>، ورأى تحت عينه حركات التجديد بين الشعراء الفرنسيين، وقرأ في آثارهم ، ورآهم لا يصبون شعرهم في قالب المديح كما يصنع شعراء العرب ، فاتهم اتجاهه وعمله ، وفكر أن يطلق شعره من عقالة ، وأن يجري في إثرهم ، مفيداً مما يقرأه أليكسندر هيجو ولا مرتين ودى موسيه وأضرابهم من نوابغ الشعراء . وعبر عن اضطرابه إزاء ما رأى من آداب القوم ورغبته في التجديد تعبيراً واضحاً في مقدمته لشوقياته ، إذ يقول :

« إن أنزال الشعر منزلة حرقه تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئة يجلُّ عنها ، ويترأ الشعراء منها ، ألا إن هناك ملكاً كبيراً ما خلّقوا إلا ليتغنوا بمدحه ، ويفتنوا بوصفه ذاهبين فيه كل مذهب آخذين منه بكل نصيب . وهذا الملك هو الكون ، فالشاعر من وقف بين الثرى والثرى ، يلقب إحدى عينيه في الذر ، ويحيل أخرى في الذرى ، بأسر الطير ويطلقه ، ويكلم الجملاد وينطقه ،

(١) أبو شوقي ص ١٠٧ .

ويقف على النبات وقفة الظلّ، ويمرُّ بالعراء مرور الوَبْل، فهناك ينفسح له مجال التخيل، ويتسع له مكان القول... أو لم يكن من الغَبْن على الشعر والأمة العربية أن يحيا المتنبي مثلاً حياته التي بلغ فيها إلى أقصى الشباب، ثم يموت عن نحو مائتي صحيفة من الشعر، تسعة أعشارها لمملوحيه، والعشر الباقي هو الحكمة والوصف للناس. هنا يسأل سائل: وما بالك تنهى عن خلق وتأتى مثله؟ فأجيب بأنى قرعت أبواب الشعر، وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم، ولا أجد أمامي غير دواوين للموتى، لا مظهر للشعر فيها، وقصائد للأحياء يحذون فيها حذو القدماء، والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحاً في مقام عال، ولا يرون غير شاعر الخديوى صاحب المقام الأسمى في البلاد، فما زلت أتمنى هذه المترلة، وأسمو إليها على درج الإخلاص في حب صناعتي، وإتقانها بقدر الإمكان، وصوّتها عن الابتذال، حتى وفّق بفضل الله إليها، ثم طلبت العلم في أوروبا، فوجدت فيها نور السيل من أول يوم، وعلمت أنى مسئول عن تلك الهبة التي يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه، وأنى لا أؤدى شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التي لا تحسد ولا تنفد. وإذا كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباعى إبادتها كالأفغوان، لا يطاق لقاؤه ويؤخذ من خلف بأطراف البستان، جعلت أبعث بقصائد المديح من أوروبا مملوءة من جديد المعانى وحديث الأساليب بقدر الإمكان، إلى أن رفعت إلى الخديوى السابق قصيدتي التي أقول في مطلعها:

خدعوها بقولهم حسناء والغواني يغرهنّ الثناء

وكانت المدائح الخديوية تُنشرُ يومئذ في الجريدة الرسمية، وكان يمرّر هذه أستاذى الشيخ عبد الكريم سلمان، فدفعت القصيدة إليه. وطلب منه أن يُسقط الغزل وينشر المدح، فودّ الشيخ لو أسقط المديح ونشر الغزل، ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تنشر، فلما بلغنى الخبر لم يزدنى علماً بأن احتراسى من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان في محله، وأن الزلل معى إذا أنا استعجلت. ثم نظمت رايّتي «على بك أو فيما هى دولة الممالك»

معتمداً في وضع حوادثها على أقوال الثقات من المؤرخين الذين رأوا ثم كتبوا .  
وبعثت بها قبل التمثيل بالطبع إلى المرحوم رشدي ( باشا ) ليعرضها على الخديوي  
السابق ، فوردني منه كتاب باللغة الفرنسية ، يقول في خلاله : ( أما روايتك  
فقد تفكه الجنب العالى بقرائها ، وناقشني في مواضع منها وناقشته ، وهو  
يدعو لك بالمزيد من النجاح ، ويجب أن لا تشغلك دروس الحقوق التي يمكنك  
تحصيلها وأنت في بيتك بمصر عن التمتع من معالم المدينة القائمة أمامك ، وأن  
تأتينا من مدينة النور « باريز » بقبس تستضيء به الآداب العربية ) . . .  
وترجمت القصيدة المسماة بالبحيرة من نظم « لامرتين » وهي من آيات الفصاحة  
الفرنساوية ، ثم أرسلتها إلى الباشا المشار إليه في كرّاس وبعض كرّاس ، ليُطْلَع  
الجنب الخديوي عليها . وإذ كنت لا أتخذ لشعري مسودّات رجوت أني أجدها  
عنده بعد العودة إلى مصر ، ثم عدت دون ذلك عواد . وجربت خاطري في  
نظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشهير ، وفي هذه المجموعة شيء  
من ذلك .

ويستطرد شوقي إلى حادثة وقعت لحول سيمون فقيده فرنسا وفيلسوفها  
المشهور كما يقول . وإذا أخذنا نعيد النظر في هذا الفصل من مقدمة الشوقيات  
وجدنا شوقي ينسجى باللائمة على شعراء المديح ، حتى المتنبي نفسه ، ومع ذلك  
فقد مضى ينظم فيه . فلم تكن هذه النزعة إلى الجديد الذي يتحدث عنه  
صادقة كل الصدق ، بل لعل كثيراً منها كان أوهاماً ، ولم يكن أكثر من  
إعجاب شاعر اطلع على آداب أمة وأشعارها فراعه كثرة أنواعها ، ولم يجد  
للمديح حيزاً واضحاً فيها : فأخذ ينعي على شعراء العرب أن يجعلوه كل همهم  
ووكدهم ، فضيّقوا بذلك عليهم واسعاً من الكون والحياة . ومع ذلك  
لم يخرج عنهم ولم يسرْ إلا ثورة على الورق كما يقولون ، فقد بقي ينظم في  
المديح ، حتى إذا أغفلوا قصيدة له بسبب غزلها عاد يظن أن في العجالة  
بالتجديد الندامة !

ونظم شوقي رواية « على بك الكبير » حينئذ ، وأرسلها إلى الخديوي يستأذنه

فى إخراجها ، ويرى رأيه فيها ، كأنه لا يستطيع أن يقف بقدميه فى هذه الأرض الجديدة ، إلا أن يعود فيستشير سيده . وعلى نحو ما استشاره فى روايته استشاره فى ترجمته قصيدة البحيرة للامرتين ، يريد أن تحوز قبوله .

وهذا الحديد الذى لا يقوم بنفسه ، وإنما لا بد أن يقيمه سيد شوقى ، كان مقضىً عليه منذ أول الأمر بالخمود فى نفس صاحبه ، فتبّاه لم يكن حادثاً ولا عنيفاً ، وإنما كان حادثاً هدوءاً يُخشى عليه من التلاشى . حقاً كل ما يمكن أن يقال إنه أخذ يَجْزى فى باطن شعره وداخل فنه، ولكن مجراه لم يتسع . ونفس رواية على بك الكبير أعاد شوقى بعد سنة ١٩٣٠ تأليفها حين عسى عناية صادقة بالفن المسرحى ، وفى ذلك دليل على أنها لم تكن محكمة من حيث الإخراج التمثيلى .

فشوقى اقتنع بأن هناك جديداً ينبغى أن يتأثر به شعراء العربية ، ولكنه لم يدرس هذا الحديد دراسة دقيقة ، ولذلك يبدو فى هذا الفصل الذى نقلناه عنه حائراً أكثر منه مجدداً صاحب منهج مرسوم . هو يقول إن وراء أفقنا عالماً من الآداب ينبغى أن نفيد منه ، ولكن ما خطوط هذا العالم وما حدوده ؟ وماذا يريد شوقى أن ينقله منه ؟ كل ذلك يبدو غامضاً ، وإن حاول صنع رواية على بك الكبير وإن ترجم قصيدة البحيرة للامرتين ، وإن اطلع على آثار فيكتور هيجو وألفريد دى موسيه وغيرهما من الفرنسيين .

حقاً أخذ يقلد قسّس لافونتين ، وكان محمد عثمان جلال قد نقل هذا القصص إلى الرجز العامى . ولّى رواجاً فيما يظهر ، فأخذ شوقى يقلده ، فصنع قصصاً على ألسنة الطير والحيوان ، ليجد فيها الأطفال موعظة . ومن قديم ترجم ابن المقفع كليلة ودمنة إلى العربية ، وعُرف هذا الأسلوب من لغة الحيوان والطيور بين العرب ، فذهب شوقى يصنع قصصاً من هذا النوع الذى وجده عند لافونتين ، والذى أحس بأنه لا ينبو على ذوق معاصريه ، بل لقد كان يقرأ على أحداث المصريين ليروا رأيهم فيه ، فلما وجدهم يأنسون إليه استمر فى صنعه . ومن أمثله فيه ما أجراه على لسان القُبَّرة وابنها ، إذ يقول :

رأيتُ في بعض الرياض قُبْرَةَ      تُطِيرُ ابنها بأعلى الشَّجَرَةِ  
 وهى تقول ياجمالَ العُشِّ      لا تعتمدُ على الجناح الهَشِّ  
 وقفْ على عودٍ بجنبِ عودى      وافعلْ كما أفعَلُ في الصَّعْدِ  
 فانتقلتُ من فني إلى فني      وجعلتُ لكلِّ نقلة زمنَ  
 كي يستريح الفُرخُ في الأثناء      فلا يملُّ ثقلَ الهواءِ  
 لكنه قد خالف الإِشارة      لما أرادَ يُظهرَ الشَّطارةِ  
 وطار في الفضاء حتى ارتفعا      فخانه جناحه فوقعا  
 فانكسرتْ في الحال رُكْبَتاهُ      ولم يَنْلُ من العلا مناهُ  
 ولو سَأَتْنِي نال ما تمنى      وعاش طولَ عمره مُهْتَمًى  
 لكلِّ شيءٍ في الحياة وَقْتُهُ      وغايةُ المستعجلينَ فَوْتُهُ

وهو قصص على هذا النحو الخفيف ، لا فلسفة فيه ولا عمق في أفكاره ، هو قصص صنفه كما يقول للناشئة . وهو قليل واضح على أن الشاعر يكتب من تجديده بأقرب الأشياء وأسهلها مثلاً ، فشوقه لا يتعب نفسه ولا يهتفها في سبيل الجديد الذي يريده ، فهو على حد قوله ، يأخذه من خلف بأطراف بنائه ، فلا يجدد تجديداً صريحاً واضحاً ، بل هو يخشى العجلة والسرعة . وقد ترجم وهو في فرنسا كما ذكر آنفاً قصيدة البحيرة للامرتين ، وبحث في الجزء الأول من شوقياته الذي نشره سنة ١٨٩٨ أى بعد عودته من فرنسا بست سنوات عن قصيدة أخرى كعجوة للامرتين أو غيره ترجمها فلا نجد إلا هذه الأبيات التي يقول إنه ترجمها عن شعر أجني فيدولية له ولعلها رواية على بك الكبير :

رأيت ملكاً يلا استقامه      لا صلق فيه ولا سلامة

ففتُ باب الأمور حتى خرجتُ بالعرز والكرامه  
 وكل ذى همة شريفٍ يقوم للخلق بالخدامه  
 لا تحسبوا الأمة استحطت بحطة الملك والإمامه  
 فالدر فوق التراب درٌ يصون فوق الثرى مقامه

• • •

إن كنت ذا فضلٍ فكُنتُ على ذكىٍّ أو كريم  
 فالفضل ينساه الغـيُّ وليس يحفظه اللثـم

• • •

إن تكن ظافراً فكنته برفقٍ فشجاعٌ بغير رفيٍّ جبان  
 إن عندى لكل شيءٍ تماماً وتمامُ الشجاعة الإحسان

ولم يصرح شوقي هل ترجم هذه الأبيات من الفرنسية أو ترجمها من التركية،  
 ففي شوقياته الجليلة أبيات نقلها عن شعر تركي . على كل حال ليست هذه  
 الأشعار شيئاً ، وإن كانت كل ما ترجمه عن الفرنسية بعد ترجمته لقصيدة البحيرة  
 فإن في ذلك دليلاً على أنه انصرف عن ترجمة أمهات الشعر الفرنسي ، كما  
 انصرف عن صنع الرواية التمثيلية ، وظل منصرفاً عنها إلى ما حول سنة ١٩٣٠  
 أى إلى نحو أربعين عاماً .

وربما كانت قصيدته « كبار الحوادث في وادي النيل » التي كتبها  
 لمؤتمر المستشرقين هي أهم صدى لاطلاعه على الآداب الفرنسية ، فإنه عدل  
 فيها عن المديح إلى التاريخ ، وأكبر الظن أنه تأثر فيها بما قرأه لفليكور هيجو  
 من ديوانه المسمى « أساطير القرون » . فهذا الديوان كان نافذة له ، من خلالها  
 اطلع على نحو جديد من الشعر التاريخي ، فقلده ، واستمر ، فأدخل إلى

العربية لا هذه الملحمة وحدها بل فرعونيّاته كلها ، التي تعدُّ أكثرها صدى لتغنى شعراء فرنسا بالأطلال اليونانية والرومانية .

ونتساءل فيما بين عودة شوقي من بعثته وعودته من منفاه أى فيما بين ثلاثين عاماً عن أصداء أخرى للشعر الفرنسى فلا نعر على شىء واضح إلا أن يكون قد أدخل بعض معان جزئية ، ولكن صياغته العربية السليمة تخفيها عنا ، فلا نكاد نتيبها . ويعجب الإنسان أن يكون شوقي في باريس في أثناء الحركة الرمزية ، وحين كان يعيش فرلين وبودلير ومالارميه ، ولا يكون لأشعارهم أى ظل في فنه وقصيده ، وكأنه لم يهتم مطلقاً بالتجديد الذى كان يخوض فيه شعراء فرنسا في أثناء وجوده بين ظهرائهم ، وتخوض فيه مجلاتهم وصحفهم .

وربما كان لحركة البارودى نحو القديم أثر في نفسيته ، فلم يُعِنَّ عناية قوية بالجديد في الأدب الفرنسى ، فقد كان كله جديداً بالقياس إليه ، وأعجب أكثر ما أعجب فيكتور هيجو وألفرد دى موسيه ، وظل متمسكاً بهذا الرأى طول حياته ، فقد سئل في دورة متأخرة منها عن أحب شعراء الغرب إليه ، فقال : أحبهم إلى فيكتور هيجو ودى موسيه الذى لا أمل القراءة فيه <sup>(١)</sup> . وحاول بعض النقاد أن يوجد تشابهاً بين غزله وبين شعر دى موسيه <sup>(٢)</sup> ، وفاته أن كل ما ذكره من شعره يتصل اتصالاً واضحاً بالشعر العربى والغزل العربى ، ولم يكن شوقي محباً ، ولا له غراميات دى موسيه ، ولا تجربة عشقه مع الكاتبة المشهورة جورج ساند . وأسرع بعد تجربة قصيدته « خدعوها بقولهم حسناء » إلى اتخاذ سمت الوقار والترمت . وقد أكثرنا من أن شوقي لم يعيش في ديوانه لنفسه ، ولا حاول ذلك ، وربما كان هذا أهم سبب في بعده عن التأثير بدى موسيه فضلاً عن شعراء البرناس والرمزين المعاصرين له .

وحتى فيكتور هيجو وأمثاله من شعراء الرومانتيزم لم يتأثر بهم تأثراً عميقاً ، فعلى الرغم من أنه ترجم قصيدة البحيرة للامرتين ، وعلى الرغم من أنه أشار في الفصل السابق الذى نقلناه عن مقدمته لشوقياته إشارة واسعة إلى الكون حتى

(١) ذكرى الشاعرين ص ٢٩٣ (٢) ذكرى الشاعرين ص ٤٥٧ وما بعدها



ليقول: « الشاعر من وقف بين الثريا والثرى ، يقلب إحدى عينيه في الذرّ ، ويجعل أخرى في الذرى ، بأسر الطير ويطلقه ، ويكلم الجماد وينطقه » على الرغم من ذلك لا نجد عنده تأثراً واضحاً بشعر الطبيعة الذى شاع عند أصحاب الرومانتيزم . ولا نقصد مجرد وجود شعر طبيعة عنده ، وإنما نقصد الصورة الغريبة التى رمز إليها فى قوله « يكلم الجماد وينطقه » فهذه الصورة قلما نجدها فى شعره ، وليس معنى ذلك أنه لم يتغنّ بالسماء والماء ، والشمس وطلعة القمر المنير ، والبحر وأمواجه ، والريبع ومناظره ، فى شعره وفرة من ذلك ، وإنما معناه أنه لم يذهب مذهب شعر الرومانتيزم الذين قرأ لهم من اللوبان فى الطبيعة والفناء فيها ، ومحبتها محبة صوفية ، ومناجاتها مناجاة روحية حاملة ، تكثر فيها الرؤى والأشباح .

فالتبيعة فى شعر شوقى جامدة ، قلما تتحرك ، وقلما تنطق أو تتكلم ، وشعره فيها يجرى على عمود الشعر العربى من حيث كثرة الأخيلة ، وتحويل صورها إلى أصداف من التشبيهات والاستعارات ، وهى أصداف قد تلمع ، وقد تضيء بجمال فى التصور على نحو ما نجد فى قصيدته « الربيع ووادي النيل » إذ ملأها بالتشبيهات والاستعارات المادية . وحتى قصيدته فى « غاب بولونيا » لم يصعد فيها إلى ما كنا نأمله من هذه الروحية التى نجدها عند شعراء الغرب ، فقد وقف حديثه فيها عند مناجاتها ولم يخترق الحجاب الصفيق بين شعر العرب فى الطبيعة وشعر الأوربيين .

فهليل شوقى الكبير فى مقدمته لشوقياته بأنه سينحرف عن مجرى الشعر العربى لم يحققه إلا بأطراف أنامله كما يقول ، فلم يتزعززع متزعجاً جديداً واضحاً ، إذا نحن استثنينا ملاحه وفرعونيته وقصيدته فى النيل ، واستثنينا أيضاً شعره القصصى ، فقد انصرف عنه ، ولم يعد إليه ، وبذلك استمر التيار الغربى ، واستمرت مياهه ، فى الأعماق والأغوار البعيدة من نفسه . وسطح شعره ، حتى انقلب أواخر حياته يؤلف للمسرح ويتجج رواياته المسرحية . ومعنى ذلك أن البركان الذى أُنذر بالثورة فى مقدمة الشوقيات لم يلبث أن هدأ وانطفأ فى صدره ، إلا قليلاً جداً ، وإلا ما حدث أخيراً فى الشعر المسرحى . ولعل ذلك

هو السبب الحقيقي في أنه لم يتعمق في الأدب الفرنسي المعاصر له، ولا تغفل في الثقافة الفرنسية والآداب الغربية القديمة والحديثة، وكأن حياته في القصر لوته عن رسالته وغايته. وأبان طه حسين عن ذلك بياناً دقيقاً ، فقال : « كان شوق في أول أمره متقفاً يحب الثقافة ، ويشيد في طلبها والتزيد منها ، ولكنه كان كغيره من الشبان المصريين ، يسرون في الدرس والتحصيل على غير هدى ، ولا سيما حين يدرسون في أوروبا ، لا يقرأون من الأدب الفرنسي مثلاً إلا ما لا بد للرجل المثقف من قراءته في هذه الآثار العليا التي فُرضت على الناس فرضاً ، فأما التأثر في الثقافة والفن الترف في الأدب فلاحظ لم منه . وكذلك كان شوق حين ذهب إلى فرنسا آخر القرن الماضي ، إذا ذكر الشعر الفرنسي ذكر لامرتين وبجيرته التي ترجمها إلى العربية ، أو ذكر لافونتين وأساطيره التي قلدها في العربية ، وإذا ذكر الفلاسفة ذكر جول سيمون . ومن المحقق أن آثار لامرتين ولافونتين آيات في الأدب الفرنسي ، وأن فلسفة جول سيمون لها قيمتها ، ولكنك تلاحظ أن شوق لا يذكر بودلير أو فولين أو سولى بريلوم أو مالارمييه من الشعراء الفرنسيين ، ولا تراه يذكر تين أورينان أو برجسن من الفلاسفة ، ذلك لأنه لم يكن يسير في ثقافته على هدى ، وإنما يأخذ من الأدب الفرنسي أيسره وأدناه إلى تناول اليد . وكذلك كان تجديد شوق متأثراً بهذا الحظ من الثقافة الفرنسية أى أنه كان يتأثر بالقديم الفرنسي أكثر مما كان يتأثر بالجديد ، ولو قد اتصل شوق بالمجددين الذين عاصروه في شبابه من شعراء القرنين لسلك شعره ميلاً أخرى ، ولكنه لم يفعل ، ولكنه لم يطلق لطبيعته مما هي عليه حريتها ، بل قيدها وأرادها كارهة على أن تتأثر في إنتاجها الأدبي بسياسة القصر حينئذ وما كان يحيط به من الظروف، ولو قد أطلقها وأرسل لها العنان لبعض الشيء لغيرت حياة الشعر العربي الحديث . ولست في حاجة إلى أن أتكلف المشقة في الاستدلال على ذلك ، فقد كانت طبيعة شوق من الحصب والقوة بحيث لم تكن تذوق أثرأ أدبياً يمكن محاكاته إلا حاولت هذه المحاكاة وجدت فيها ، وكانت توفى أكثر

الأحيان في هذه المحاكاة توفيقاً عظيماً ، فلو أن شوقي قرأ الإلياذة والأودسة كاملتين ، وفهما حق الفهم ، وأطلق لنفسه حريتها لحاول أن ينشئ الشعر القصصي في اللغة العربية ، لا أقول على نحو ما كانت الإلياذة والأودسة من الطول ، ولكن على نحو ما كانت الإلياذة والأودسة من الفن . ولو أن شوقي قرأ تمثيل اليونان وتمثيل المحدثين ، وأطلق لطبيعته حريتها لُعن بالتمثيل شعراً ونثراً في شبابه ، ولأعطى اللغة العربية من هذا الفن حظاً له قيمة صحيحة<sup>(١)</sup> .

وواضح أن طه حسين يأخذ على شوقي تقصيره في الثقافة بالأدب اليوناني القديم وبالأدب الفرنسي المعاصر له ، وما كان يجرى فيه من حركات وموجات بعضها في إثر بعض ، ويقول إنه إنما يتأثر بالقديم الفرنسي السابق له عند لامرتين ولافونتين وأصراهما . وقد لاحظنا أيضاً قصوره في هذا الجانب ، فإنه لم يتابع لافونتين في عمل ديوان خاص بأساطير قصصية ، بل انصرف عن هذا الفن ، وأيضاً فإنه لم يتابع لامرتين وأمثاله في حب الطبيعة وجعلها ميداناً لتأملاته وسبحاته وأحلامه الصوفية ومناجاته الروحية ، بل استمر يطفو كشعراء العرب على السطح الخارجي .

ومع ذلك لا نستطيع أن ننكر جريان التيار الأوروبي في شعره ، ربما كان يجرى في تقطع ، أو يجرى أحياناً جرياناً غير محسوس ، ولكنه يجرى على كل حال ، فيتجه إلى الشعر القصصي ، ويتجه إلى الشعر التاريخي ، وتنبئ ذرات وجزيئات منه في شعره ، ويتصل بالحضارة الحديثة ، فيصف القطر والطيارات والغواصات وسفن البحار . وأخيراً ينجاب التيار ، كما ينجاب الضباب عن رواياته التمثيلية .

وينبغي أن نعرف أنه كان يجرى بجانب هذا التيار الأوروبي الجديد أسراب من مياه تركية ، إذ كان شوقي يحسن لغة الترك ، فكان ينقل عنها أحياناً

بعض مقطوعات له ، أثبتنا في شوقياته ، بل نحن نبالغ إذا سميناها مقطوعات ،  
إنما هي صور أدبية رأى أن ينقلها إلى العربية من مثل قول شاعر تركي :

ما تلك أهْدَابِي . تنظُّ مَ بينها الدمعُ السكوبُ

بل تلك مُبْنَحَةٌ لَوْلُو تُخَصِّي عليك بها الذنوبُ

وهي تدل أيضاً على أن اتصاله بالأدب التركي لم يكن اتصالاً عميقاً ،  
وكأنما لم يكن يعنيه ذلك ، أو كأنه شُغل عنه بالتيار الأوربي الكبير .

بل إن هذا التيار الأوربي نفسه يتضاءل أمام التيار العربي ، فهو إن  
بدا في حقبة اختفى في حقبة أخرى تحت سيول منهرة من الموسيقى العربية  
التي كان يحسنها شوقي إلى أبعد حدود الإحسان . ومعنى ذلك أن التيار  
العربي القديم كان أقوى وأعنف من التيار الأوربي الجديد ، ولذلك بدا شوقي  
محافظاً في أغلب حياته ، وبدا ما يدخله من الغرب كأنه جُزر منفصلة في النهر  
العربي الكبير .

## الفصل الثالث

### المؤثرات

١

#### النقاد

من يؤرخ لتقدنا الحديث يستطيع أن يلاحظ أنه كان في أكثره طوال القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين نقداً لغوياً جامداً لاهية فيه ولا روح، إذ كان يعتمد على الإلمام بالمقاييس اللغوية الجافة وما يتصل بها من نحو وصرف وعروض وبلاغة، فلما فتح شوق عينيه على عالم الشعر رأى من الخير له أن يتزود بأكثر زاد من هذه الثقافة، حتى لا يقع في عنت النقاد، وكان عماده كتاب «الوسيلة الأدبية» للشيخ حسين المرصني، فلم بما فيه من مسائل لغوية ومن نصوص شعرية وخاصة ما اتصل بالبارودي.

وبدا فأخرج سنة ١٨٩٨ الجزء الأول من ديوانه «الشوقيات» وقدم له بمقدمة أبان فيها عن تصوره للشعر وعما ينبغي أن يكون عليه، وحاول أن يجد تحت تأثير ما قرأ في الأدب الفرنسي لفيكتور هيجو ولامرتين ولافونتين، فكان ذلك سبباً لاصطدامه بالنقاد حينئذ، إذ رأوا فيه محاولة للخروج على التقاليد العربية، فقد كانوا لا يتصورون من الشعر إلا ما كان على المثال القديم.

وهب محمد المويحي في صحيفة «مصباح الشرق» يكتب مقالات متفرقة ينتقد بها هذا الاتجاه إلى التجديد عند شوقي وتجنّب عليه من غير وجه، زاعماً أن الشعر العربي ليس في حاجة إلى تجديد، ومننداً بعثرات لغوية وجددها عند شوقي<sup>(١)</sup>، وحاول أن يهدمه بها هلماً.

---

(١) مختارات المنفلوطي ص ١٤٦ وما بعدها.

ورُوع شوقي لهذه الحملة المنكرة . وكان اليازجي قد حمل عليه أيضاً حملة شعواء حين أخرج في سنة ١٨٩٧ قصته النثرية « عذراء الهند »<sup>(١)</sup> . فكان ذلك كله باعثاً على قزعه وكان يحسن به أن لا يقيم وزناً لهذا النقد ، لأنه فقد لغوى ، أكثره لا يقوم على الحق من حيث هو ، ونقصد الحق للغوى ، وإنما يقوم على حماية اللغة كما يتصورها هذان الناقدان وأمثالهما من المحافظين الذين يتألبون على كل جديد ، لا شئ إلا لأنه يخالف أذواقهم أو طبائعهم الموروثة ، وما ألفوه في نظم الشعر وصنعه .

وهذه الحركة في حقيقتها كانت دليل اختلال حدث بين الشعر والنقد ، فالشعر قد أخذ في التغير ، لأن جماعة من الشعراء تنقفت الثقافة الغربية ، واطلعت على الآداب الأجنبية ، فأرهِفَ حسُّها ، ورقَّ مزاجها ، وهذب ذوقها . وليس هنا فحسب ، فقد رأى شوقي وأمثاله أن الشعر العربي بصورته المألوفة أصبح مملاً لكثرة دوران معانيه بين الشعراء من امرئ القيس وزهير إلى عصرهم في أمثلة ونماذج لا تتبدل مهما مرَّت الأحقاب والصور .

لكن لم يتطور النقد مع هذه الحركة ولا تقيَّلها قبولاً حسناً ، فقد رأى فيها علواناً على التراث ، وهبَّ بصارع ويدافع عن حِمى الصورة القديمة متخذاً من اللغة ومقاييسها حججه وأدلته . ومعنى ذلك أنه حدث فعلاً ضرب من اختلال التوازن بين الشعر الحديث كما يتصوره شوقي وبين النقاد ، فعندما حاول أن يترع عن نفسه بعض التقاليد وأن يقول الشعر بطريقة جديدة تنبئ فيها بعض موضوعاته وبعض أساليبه محضاً بالإطار العام القديم لم يعجبهم ذلك ، بل راحوا يتعنون عليه قصوره اللغوى ، وأنه لم يؤثَّ الحبة التى تجعله يقدر المثل العليا القديمة للشعر العربي .

لكن كان هؤلاء النقاد يريدون استمرار الحياة العربية والأدب العربي بالصورة المألوفة لهم ، وهم لا يكادون يتصورون ما حدث فعلاً ويحدث في الحياة الأدبية المصرية . بل في الحياة العامة للمصريين ، فإن هذه الحياة أخذت تتأثر

(١) شوقي لشكيب أرسلان ص ٥٤ وما بعدها .

بالحضارة الأوروبية المادية ، كما أخذت تتأثر بكل جوانب هذه الحضارة من علم وثقافة وأدب وشعر ، فكان من الضروري أن يظهر ذلك عند الشبان الناشئين وأن يحاولوا الإفادة مما يقرأون . وثار محمد عثمان جلال واتخذ العامة وسيلة إلى شعره ، لأن وسيلة هؤلاء النقاد المحافظين وتقصد اللغة العربية التي يقومون عليها لم تعد صالحة في رأيه . ولم يشر شوقي ؛ بل حافظ محافظة تَحْمَدَ له على الإطار العام لأساليب هذه اللغة وأساليب شعرها ، ومع ذلك لم يعجب النقاد ، ولا أصاب هوى أنفسهم ، لأنه لم يَبْدُ وقوراً في ديوانه ولا محافظاً كما ينبغي ، ولأنه حاول أن يأتي بشعر قصصى ، واعتدَّ في مقدمته بالشعر الفرنسي وتماذجه ، فكان لا بد أن يصدوه عن هذه السبيل وأن يردوه إلى تقاليد الشعر العربي الموروثة.

لنظن ظناً أن هذا النقد المحافظ الذي استقبل شوقي في شبابه أثّر فيه آثاراً كباراً ، فإن فورة التجديد التي تفرّوها في مقدمته لشوقياته لا تلبث أن تهدأ في نفسه . ويتّبع شوقي في القصر وفي إطار الشعر العربي القديم ، يعارض قصائده في كل فن ، كأنه يريد أن يثبت لاصلته بالشعراء القدماء فحسب ، بل أيضاً تفوقه وانتصاره عليهم //

ومعنى ذلك أن هذا النقد أعدَّ شوقي نفسياً لأن ينساق في تقليد الشعر العربي الذي تقدّمه ، وخاصة أمثلته الممتازة ، وبرّز التقليد في معارضاته ، وحتى قصائده الأخرى التي لم يعارض بها أحداً صاغها على الأنماط الموروثة . وبذلك كان للتقليد عنده هيتان : هيئة معارضة حين يعمد إلى التنبي أو البحري أو غيرها فيقلد بعض قصائدهم ، وهيئة أخرى كانت أهم من ذلك ، فإنه كان دائماً حين يصنع شعره يعتمد الصورة العامة للشعر العربي ويبني على صياغاتها . وبذلك بدأ شوقي محافظاً محافظة شديدة على المثال العام لهذا الشعر ، على الرغم من اختلاف ذوقه وحسه وشعره ، واختلاف ثقافته وما اطلع عليه من الأدب الفرنسي ، فكل ذلك رأى أن يدعه خلف المسرح أو وراء الستار . وكان يحمل بشوق أن لا يصيخ لهذا النقد ، وأن لا يدع له كل هذا

التأثير في حياة شعره وفنه ، وأن يعرف أن هؤلاء الشيوخ من النقاد لا يصلحون للحكم على آثار الشباب ، إذ يختلفون معهم في كل شيء ، فهم لا يرون من الحياة إلا ما تحت أعينهم ، وهم لا يستمرون من الشعر إلا صورته المملولة يجترُّها الشعراء منذ القرن الرابع ، بل منذ القرنين الثاني والثالث للهجرة ، بل لعلمهم لا يستمرون سوى الشعر الجاهلي وما يتصل به من الشعر الإسلامي ، وكل ما عدا ذلك باطل وقبّض الريح //

ونحن لا نبالغ في الحملة عليهم ، إذ أفادوا شوق من حيث وصله بالصياغة العربية ، فقد وجهوه للتمكن من السيطرة على القيثارة القديمة ، وطبعوه بطابعها ، حتى أصبح لا يكاد يختلف في شيء عن تقدمه ، وخاصة حين يصرح أنه يعارضهم ولا يضرهم ، وحين يحجز نفسه في مثلهم ونماذجهم .

كان هذا النقد المحافظ إذن مفيداً لشوق من حيث تدريبه تدريجاً واسعاً على القوالب القديمة ، حتى استطاع أن ينهض في بعض قصائده بمحاكاة القدماء محاكاة دقيقة . وبذلك اندمج صوته في صوت الشعر العربي العام ، بل استطاع أن ينفذ إلى خير ما في هذا الصوت من أنغام وألحان .

ولكن في الوقت نفسه جنى عليه هؤلاء النقاد المحافظون جنابة كبرى ، فقد جعلوه يغلق بيديه أبواب التجديد الذي أعلن عنه في مقدمة شوقياته ، ومن ثم أهمل الشعر القصصي الذي استفتح حياته الفنية به ، وجرى في إثر سابقه بمدح الخديوى في المواسم والأعياد .

وحدث بعد ذلك أن اتسعت موجة الاتصال بالآداب الأوروبية ، وأن أضاف المصريون إلى الاطلاع المنظم على الأدب الفرنسي اطلاعاً منظماً آخر على الأدب الإنجليزي . ولم يكنف من اطلعوا على هذا الأدب الأخير بقراءة آثاره فحسب ، بل أخذوا يقرأون النقد المكتوب عنه ، وتوسعوا فقرأوا في اللغة الإنجليزية عيون الأديين الفرنسي والألماني اللذين تُرجمتا إليها ، كما قرأوا شيئاً عن حركات النقد هناك ، وأخذوا يفكرون في شعرنا وفي أدبنا ، ويرونهما قاصرين قصوراً شديداً بجانب الأشعار والآداب الأوروبية المختلفة .



وبذلك أصبحنا إزاء طائفة جديدة من الشباب تطلع اطلاعاً منظماً على الآداب الغربية ، فقرأها ، ثم قرأ ما كُتِبَ لدى القوم عن نظريات الذوق والجمال وطريقة التعبير ، وصلة الشعراء ببيئاتهم ووراثاتهم ، وأسس جودة فنّهم وردائهم ، وذاتيتهم في شعرهم ونفسياتهم ، ومدى إحساسهم بالطبيعة وتعبيرهم عن الفرد والجماعة ، وغير ذلك مما تناسب جداوله وفروعه في النقد الغربي .

وكان من ثمار ذلك أن ظهرت في أوائل القرن العشرين نزعة جديدة في النقد والشعر تقابل النزعة القديمة المحافظة ، لم يكن أصحابها ممن درسوا في الأزهر أو عاشوا على حفظ الكتب اللغوية القديمة ، وإنما درسوا في تعليمنا المدني العام ، واستمر بعضهم حتى تخرج في مدرسة المعلمين العليا ، وانقطع بعضهم عن الدراسة ولكنه أكمل نفسه ودروسه .

وكان الحِمَكَةُ أَخْفَظَةُُ للواء هذه الحركة هم عبد الرحمن شكرى وإبراهيم عبد القادر المازنى اللذين تخرجا في مدرسة المعلمين وعباس محمود العقاد الذى لم يتخرج في مدرسة المعلمين ، ولكنه استوعب حظاً واسعاً من الأدب الغربى لا يقل عما استوعبه زميلاه ، وكانت سبلتهم جميعاً إلى ذلك اللغة الإنجليزية التى أتقنوها وأحسنوا فهمها ودروها .

ولم يتجه عبد الرحمن شكرى إلى النقد ، وإنما اتجه مباشرة إلى إحداث نماذج جديدة في الشعر العربى لا تدور في فلك المديح ، وإنما تدور في فلك الحياة والإنسان بخبره وشره والدنيا بآثامها وآلامها ، و أخرج الجزء الأول من هذه النماذج سنة ١٩٠٩ وكان يقابله العقاد والمازنى وقد جمعا بين الحُسْنَيْن من النقد والشعر ، فنظما على الطريقة الجديدة التى بدأها شكرى ، وأخذوا يديران دِفَّةَ نقد جديد يستمد من النقد الإنجليزي ومن غيره ، مما قرأه عن هازلت وشالى وسينسر وبيرك وهجل ولوك وسنت ييث ووردزورث ودى كوينسى وغيرهم كثير <sup>(١)</sup> .

/ وبذلك تغيّر النقد العربى ، فلم يعد شيوخ المدرسة القديمة وحدهم ينفذون

(١) انظر في ذلك : « الشعر غاياته ووسائله » المازنى طبع مطبعة البسفور سنة ١٩١٥ .

ويجرحون ، بل دخل عليهم عنصر جديد ، ولم يلبث أن تقدمهم وتفوق عليهم ، وهو عنصر كان يتلاءم والثقافة الحديثة ، وكانت نظرات أصحابه في الشعر نظرات جديدة لم يتعودها الشيوخ ، ولم تكن تتصل بلغة الشعر ، إنما كانت تتصل بوظيفته وقيمه وغايته وتأثيره ومتى تكون القصيدة جيدة ومتى تكون رديئة ، وكيف ينبغي أن تصبح تجربة موحدة لا خليطاً من مديح ووصف وغزل .

وعلى هذا النحو لا نتقدم طويلاً في القرن العشرين حتى يوجد عندنا نقد حقيقى إذ تحول النقد العربى تحت أيدى المازنى والعقاد وتجارب شكرى القنية إلى فن ممتاز يستطيع أن يناقش الشاعر وعمله وتأثيره في عقول قرائه ، وكل ذلك يهتدى فيه الناقد بما قرأه في الأدب الإنجليزى والنقد الإنجليزى وما اطلع عليه من تحليل القوم لشعرائهم ودراساتهم لشعرهم بحر

وقد ذهب العقاد يقدم الجزء الثانى من ديوان شكرى ، وكان ذلك في سنة ١٩١٣ :  
فأثنى عليه ثناء جزيلاً وتعرض للشعر الحديث وما ينبغي أن يكون عليه من التعبير عن النفس وحياة الأمة المادية والاجتماعية . وكان لهذه الحركة الجديدة خصوم من بيئة المحافظين التى سبق أن تحدثنا عنها ، وكانوا يستفتحون نقد أصحابها بأن أسلوبهم إفرنجى لا يشبه أساليب العرب ، فحاول العقاد في مقدمته لديوان شكرى أن يرد على هذه الدعوى وأن يبين أن الشعر يفصح عن النفس الإنسانية أيّاً كانت ، وأنه ليس فيه ما يسمى إفرنجياً وغير إفرنجى أو شرقياً وغريباً . قد يكون فيه أثر الجنس الآرى والسامى ، ولكن لو أن سامياً نزع في خياله متزعاً آرىً ألا نعدّه من الجنس الآرى أو الغربى ؟ وظل يدافع عن شكرى ونهجه الجديد في الشعر . وأخرج المازنى بعد ذلك بقليل ديواناً له ، فقدّم له العقاد ، وأرّخ تلك الحفّة من شعرنا وبقدنا وما شاع فيها من هذا النوع الجديد ، يقول :

« نحن اليوم غيرنا قبل عشرين سنة ، لقد تبوأ مناير الأدب فنية لا عهد لهم بالجيل الماضى ، نقلهم الترية والمطالعة أجيالاً بعد جيلهم ، فهم يشعرون

شعور الشرق ، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي . وهذا مزاج أول ما ظهر من ثمراته أن نزع الأقلام إلى الاستقلال ورفع غشاوة الرياء والتحرر من القيود الصناعية . . . وحسب الأدب العصري الحديث من روح الاستقلال في شعره أنه دفعوه من مراعاة الامتثال التي عَصَرَتْ جبينه زمناً ، فلن نجد اليوم شاعراً حديثاً يهني بالمولود وما نفص يديه من تراب الميت ، ولن تراه يُطرى مَنْ هو أول ذميه في خلوته ، ويُقذع في هجوم من يُكبره في سريره ، ولا واقفاً على المرائي يودعُ الذاهب ، ويستقبل الآيب ، ولا متعرضاً للعطاء يبيع من شعره كما يبيع التاجر من بضاعته . وما بالقليل من هذه الروح الشفاء في الأدب أن تُجهز على آداب المواربة والتزلف بينما أو تردها إلى وراء الأستار ، بعد إذ كانت تنشد في الأشعار ، وينادى بها في ضحوة النهار . . . ولا مكان للرب في أن القيود الصناعية التي أشرنا إليها ستجرى عليها أحكام التغيير والتفحيع فإن أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفس لأغراض شاعر ، تفتحت مغالتي نفسه ، وقرأ الشعر الغربي ، فرأى كيف ترحب أوزانهم بالأقاصيص المطولة والمقاصد المختلفة ، وكيف تلين في أيديهم القوالب الشعرية ، فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربي على وضعه في غير النثر . . . ولقد رأى القراء بالأمس في ديوان شكري مثالا من القوافي المرسلة والمزدوجة والمتقابلة، وهم يقرأون اليوم في ديوان المازني مثالا من القافيتين : المزدوجة والمتقابلة . ولا نقول إن هذا هو غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقوافي وتفتيحها ، ولكننا نعهده بمثابة تهوؤ المكان لاستقبال المذهب الجديد ، إذ ليس بين الشعر العربي والتفرغ للنماء إلا هذا الحائل ، فإذا اتسعت القوافي لشئ المعاني والمقاصد ، وانفرج مجال القول برزغ المواهب الشعرية على اختلافها ، ورأينا بينما شعراء الرواية وشعراء الوصف وشعراء التمثيل ثم لا تطول تفرقة الآذان من هذه القوافي لاسيما في الشعر الذي يتاجى الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس والآذان ، فتألفها بعد حين ، وتجتزئ بموسيقية الوزن عن موسيقية القافية الواحدة » .

والعقاد يقرر في هذه المقدمة المذهب الجديد ، فهو مذهب جيل ناشئ

تربى تربية جديدة قوامها الثقافة الغربية ، ونقلته هذه الثقافة من مزاج قومه القديم إلى مزاج أدبي جديد ، وهو مزاج يقوم على اعتداد الشخص بنفسه ، وخلعه لثياب الرياء والملقى ، أو بعبارة أخرى لثياب المديح والزلفى ، وكثره لنفسه من عوائق التكلف والقيود الصناعية الثقيلة . ولعله يشير بذلك إلى شوقي وأمثاله ممن كانوا يضربون شعرهم على الطريقة القديمة وخاصة طريقة شعر المناسبات من مديح وغير مديح . أما شكرى وأما صاحبه المازنى والعقاد فقد أخذوا ينظمون على مذهب جديد يُلغى فيه شعر الهاني والمديح والهجاء ، ويوضع مكان ذلك شعر التجربة التى تحدث حديث النفس وتصور حياة الناس وأحلامهم الداخلية وأوهامهم وخواطرم العقلية .

ثم ليس هذا كل الجديد الذى جاءوا به ، فقد أخذوا يخضعون الشعر العربى لا لموضوعات الشعر الغربى فحسب ، بل أيضاً لحركاته وقواعده فى قوافيه ، فقد رأوا شعرنا يخلو من الشعر القصصى والشعر التمثيلى ، فظنوا أن ذلك يرجع إلى الصعوبات الموجودة فى نظامه ، واقرحوا أن يتخلص من القافية ، كما يتخلص الشعر الإنجليزى عند شكسبير وغيره ، فظنوا شعراً مرسلأ من القوافى ، يريدون أن يتخطوا هذه السلود التى تحول فى رأيهم بين شعرائنا وبين نظم الشعر القصصى والشعر المسرحى وحتى شعر الوصف !

ويشد العقاد على يدى المازنى وشكرى حين يراهما يحاولان التجديد فى هذا الجانب ، وكأنه يرى فى ذلك تبشير فجر جديد لنهضة الشعر العربى ، فلن يتصعب على الشعراء فى المستقبل أن ينظموا قصصاً أو مسرحيات ، فقد رفعت الكلفة ، ورفع العبء عن كاهلهم ، ولم يبق إلا أن يتقدموا لينضوا بالمذهب الجديد .

ولعل من الطريف أن نشير هنا إلى أن محاولات هؤلاء الذين رفعوا عن الشعر العربى أغلال القافية كانت محدودة جداً فى ميدانى القصص والتمثيل ، فلم يستطع أحد الثلاثة أن ينتج قصيدة قصصية طويلة تبلغ آلاف الأبيات كما نعرف فى الإلياذة مثلاً ، ولم يستطع واحد منهم أن ينتج تمثيلية ، بل ظل

الشعر عندهم ينحدر في مسارب ضيقة ، هي مسارب الشعر الغنائى العام الذى يغنى النفس وآمالها وآلامها .

ومعنى ذلك أن رفع الحواجز والسدود من أمامهم لم يؤت الثمرة المرجوة منهم ، وقد قام بالمحاولة بعدهم غير واحد فلم يوفقوا ، لأنهم جميعاً تحرروا لا من القافية وحدها ، بل أيضاً من الأسلوب والخيال ، فسقط هذا النوع من الشعر ، وعبثاً حاولوا أن يقيموه معتمدين على الخواطر النفسية وحدها أو على القصص وحده فإن ذلك لم ينجحهم من أمرهم شيئاً ، إذ لا بد أن يحل مكان القافية المرفوعة قيم شعرية جديدة ، فإذا رُفعت القافية وُرفِع معها الأسلوب والصياغة والخيال الخصب لم يعد هناك شعر ، بل أصبحت تقرأ نثراً وما يشبه النثر .

وبينما كان شكرى والمازنى والعقاد يقودون هذه الحركة وقع تصادم بينهم أو قل بين المازنى وشكرى ، فقد هاجم شكرى فى مقدمة الجزء الخامس من ديوانه المازنى واتهمه بإغارته على شلى وهينى وغيرهما . ووضعت الحرب أوزارها ورجع شوق من منفاه ، وكان شعره فى رأى المازنى وصاحبه العقاد يجب أن يُنَبِّذَ لأنه لا يَجْرَى على سنن المذهب الجديد .

ويظهر أن بعض الصحف الأسبوعية وخاصة « صحيفة عكاظ » أخذت تشيد بشوق وشعره وتحط من العقاد وصاحبه « واستطالت عليهم بالشتم وعيرتهما بالتقصير عن قدر شوق والتخلف عن شأوه » . وكان ثمرة ذلك كله أن أآف العقاد والمازنى كتيباً سمياه « الديوان » وأخرجاه منه حلفتين ، تناولوا فى الحلقة الأولى منه شوق وشكرى وفى الثانية شوق والمنفلوطى .

وانصبَّ العقاد على شوق سَوَوط عذاب ، فأنكر تقليده للشعر القديم ، وأنكر صورته الأدبية فى رثاء محمد فريد وعثمان غالب ومصطفى كامل والأميرة فاطمة ، وتجاوز الاعتدال فى نقده إلى غير قليل من العنف ، وكأن شوق استحال أمامه إلى صنم ينبغى أن يحطمه ، بينما ذهب المازنى يُزْرِى على شكرى والمنفلوطى وطريقتهما فى الشعر والكتابة .

وبهنا هذه المعركة التى أجاج نارها العقاد ضد شوق ، فقد ذهب يشن

عليه حرباً شعواء ، وإنه ليقول له في معرض نقده :

« اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعدّها ويحصي أشكالها وألوانها ، وأنّ ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وإنما مزيته أن يقول ما هو ويكشف عن لبّابه وصلة الحياة به . وليس همّ الناس أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسّهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وما سمعه ، وخلاصة ما استطابه أوكرهه . وإذا كان وكذّك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ، ثم تذكر شيئاً أو أشياء مثله في الاحمرار ، فما إن زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء بدل شيء واحد ، ولكن التشبيه أن تطيع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك . وما ابتدّع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإنّ الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدّع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه . . . وصفوة القول أن المحكّ الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الأزهار إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية » (١) .

والعقاد يحاول أن يلفت شوق إلى مسألة دقيقة في صياغة الشعر وصناعته ، إذ يراه يُعنى بالتشبيهات كأنها غاية في نفسها ، وهي غاية تفسد شعره إذ تجعله يغفل الإفصاح عن الشعور ، فهو يجلجل ويلوّى بهذه المسألة الفنية وأشباهها على حساب أغراض شعره الأساسية ، وهي التعبير عما يجده ويحسه . هكذا يريد العقاد أن يقول .

وكانه يرى أن شوق ينساق مع النوق العربي في عمل الشعر ، فنحن نعرف

أن القصائد كانت أول الأمر أى فى العصرين الجاهلى والإسلامى تعبّر عن غرضها مباشرة مع بعض العناية بالألفاظ والصور والتشبيهات ، ولكن لا نصل إلى العصر العباسى حتى تتبدل الحياة ، وحتى يحسّ الشعراء أنهم يريدون ويعيدون فى معانٍ محفوظة . حينئذٍ تحوّل اتجاههم فى الشعر من غرضه الأساسى إلى العناية بما يُطوّر فيه من زخرف البديع ، وما زالوا بهذا الزخرف حتى عقّدوه بل حتى حوله إلى ما يشبه التمارين الهندسية المستغلقة .

ومعنى ذلك أن القيم الفنية انعكست فى الشعر العربى منذ العصر العباسى أو قل بعبارة أدق إن القيم تغيرت ، فلم تعد الصورة أو العبارة الأدبية وسيلة للشعر ومعانيه فى الرثاء والمدح وغيرهما ، بل أصبحت غاية فى نفسها ، فهى لا تعبّر عما يحده الشاعر ، وإنما تعبّر عن نفسها ، فلا غرض وراءها غير الزينة والزخرف اللفظى وروعة السامعين وجذب أنظارهم إليها وبها .

ويبالغ العقاد فى ذلك بالقياس إلى شوق فإنه لم يكن يُعنىّ بالزخرف اللفظى وما يتصل به من زينة تشبيه وغير تشبيه عناية عصور الانحطاط فى اللغة العربية ، ولا حتى عناية أبى تمام وأضرابه من العباسيين . إنما كل ما يلاحظُ عليه حقاً أنه اندفع نحو شعر المناسبات ، وبذلك حجّب عن نفسه إلى حد بعيد الأضواء الغريبة التى كان يمكن أن تنساب إلى شعره ، ولم يعد يظهر منها إلا ألوان خافتة ، بل قل ظلال تَهْتَر من بعيد فى القرعونات وما ينتظم فى سلكها .

وأخذ العقاد فى هذا الكتيب « الديوان » يُشرّح أشعار شوقي ويُجرّحُها ، ويحاول بكل ما يستطيع أن يثبت أنها طبل أجوف ، بل هى عظام نخرة ، فلا شعر فيها ولا عاطفة ، وإنما فيها التفكك والإحالة والولوع بالأعراض دون الجواهر ، وما يمكن أن يسمّى شعوذة وأصدافاً من التشبيه غير لامة .

وكل ذلك كان معناه الثورة الشديدة على شوقي ، وهى ثورة تتحول عند العقاد إلى ما يشبه النضال والخصومة ، وكأنه يرى شوقي خطراً على الجيل الناشئ ، فهو يريد أن ينحّيه عن طريقه حتى يبدأ التجديد الواضح فى الشعر

العربي ، وحتى لا يضطرب الشعراء بين التجديد والتقليد كما يضطرب شوقي ، وكان شعره يروج في أوساط الأدباء والمثقفين ، فكان ذلك يزيد في حثق العقاد وغضبه وثورته .

وحدث في أثناء ذلك أن نالت مصر بعض الثمرات من حركتها الوطنية ، فأعلن تصريح ٢٨ من فبراير سنة ١٩٢٢ وقام النظام النيابي وشعر المصريون أنهم استردوا حرياتهم وخاصة ما اتصل منها بالفكر والرأى . وكان من آثار ذلك أن كثرت الأحزاب ، فبينما لم يكن قبل الحرب الأولى في هذا القرن غير حزب الأمة والحزب الوطني أصبح بمصر أحزاب مختلفة من وفديين ودستوريين إلى شعبيين واتحاديين ، وكان لكل حزب صحفه ، وكان الحزب الوفدى بزعامه سعد زغلول يحتل المكانة الأولى في نفوس الشعب ، فكانت صحفه هى التى تُقرأ ، وهى التى يُقبل عليها الجمهور ، فرأت الأحزاب الأخرى أن تقوم بمحاولات تصد هذا التيار الجارف ، وتحول ولو أسراباً قليلة منه إليها ، فعُنيّت بالأدب وعرضه على الجمهور ، حتى تروج صحفها ، وحتى يقبل الناس على قراءتها . ولم تكتف الأحزاب المعارضة للوفد بذلك فى صحفها اليومية ، بل أصدرت صحفاً أسبوعية خاصة بالأدب ودراساته فى الغرب والشرق على نحو ما أخرج الدستوريون السياسة الأسبوعية ، وكان يكتب فيها هيكمل وطه حسين والمازنى . وواجه ذلك الوفديون بحركة مقابلة فى صحفهم ، فأخرجوا البلاغ الأسبوعى ، وكان العقاد كاتبهم الأول فى السياسة والأدب والنقد .

وبجانب هذه الصحافة نشطت الصحافة الشهرية وعلى رأسها الهلال والمقتطف . فكان من ذلك كله نشاط واسع فى أدبنا السياسى وفى النقد الأدبى ، وذهب طه حسين يدعو دعوته المشهورة وهى أن الأحكام التاريخية فى الأدب ليست إلا أحكاماً إضافية ، وأخذ يشك فى الشعر الجاهلى ، ونشر كتاباً فيه أحدث ضجة واسعة . وفى الوقت نفسه كان هناك مترع غاصم لطف حسين وأمثلة ، وهو مترع محافظ يقوم على احترام التراث العربى القديم والأحكام التاريخية السابقة .



واتسعت رقعة المسألة لا بين طه حسين وخصومه ، بل بصفة عامة بين مَنْ مُنّموا مجددين ومحافظين ، واتخذ النزاع أشكالاً مختلفة ، وحمل مصطفى صادق الرافعي راية المحافظين لاصد طه حسين فقط بل ضد كل مَنْ حدثته نفسه بالثورة على الأدب العربي ، وأثار هو وسلامة موسى في مجلة الهلال بحثاً طريفاً في القديم والجديد ، فسلامه موتى يشك في كل التراث العربي ، ويقول إن الحياة المادية تغيرت فلا بد أن يتغير الشعور وأن تتغير العواطف ، ولا بد من تغير التعبير وتغير الأدب جملة ، ويقول الرافعي إن الأدب العربي يتسع لكل جديد ، وإنه ليس أدبا عربياً كلُّ ما يخرج على أساليب العرب وطرقهم . وتشتد المبركة ، ويدخل فيها العقاد ، وتتسع الخصومة بينه وبين الرافعي حتى ليكتب فيه كتابه « على السفود » يعيب آراءه ويعيب شعره خاصة ، وكأنه جاء ليردّ عدوان العقاد على شوقي .

وفي أثناء هذا النقد الأدبي الصاخب يكتب نقاد وشبان مختلفون في المجالات ، وتثار مسائل كثيرة في الأدب وتحليله ، وخاصة مسألة القديم والجديد في الشعر . ولا ينظم شوقي في المديح وحده ، وإنما ينظم أيضاً في حوادث ومناسبات جديدة تتصل بحياتنا الوطنية وبيعض المشروعات الإنشائية ، ويتساءل النقاد هل هذا النوع من الشعر الجديد نوع قيم ينبغي أن يعكف عليه الشعراء أو هو كالمديح والمجاء ينبغي أن يهجروه ؟ وينظم شوقي في المحترعات الحديثة فيتساءل النقاد أيضاً أهذا حقاً لون جديد ينبغي أن يهتم به الشعراء أو هو كالشعر التقليدي ينبغي أن يدعوه ؟ ويكتب طه حسين ويكتب المازني ويكتب العقاد ، ويكثر للضجيج في هذين اللونين الجديدين . وتذهب الكثرة وعلى رأسها هؤلاء النقاد الذين سميتهم إلى أن هذا تجديد قاصر ، لأن الشاعر يربط نفسه بمجداث معينة لو أنها لم تحدث ما ننظم شيئاً ، والأصل في الشاعر أن يكون له وجهة وغاية خاصة بشعره يقصر عليها عنايته ، لا أن يكون كدوارة الريح كل يوم في اتجاه حسب ما تأتي به الظروف والحوادث . ويستمر العقاد خاصة في حملاته الشديدة على شوقي ، من ذلك قوله عنه وعن أنصاره ، وهو يدعوهم بالشوقين :

«ظنوا في حيرتهم أن الشعر العصري هو وصف المخترعات الحديثة من بخار وكهرباء وطائرات وأمثال ذلك من آلات ناطقة وصور متحركة ومعجزات لهذا العصر الحديث لم يتقدم بوصفها المتقدمون ، فقلنا لهم : لا . . . لو كان هذا هو الشعر لوجب على كل شاعر أن يظل على اتصال بالمصانع تنفحه ( بالكتالوجات ) أولاً فأولاً ليسابق سواه في العصرية ، ويكون في شعره ( على آخر ساعة ) كما يقولون في لغة التجارة والصناعة . وبعد فهؤلاء شعراء أوروبا وأمريكا لم يجتمع مما نظموا في وصف المخترعات ما يملأ كراسة صغيرة ، وفيها الشعراء جدّ الشعراء في الوصف خاصة وفي سائر فنون القصيد ، فهل يزرى بهم ذلك أو يدخلهم في عداد الأقدمين والمقلدين ؟ كلا ! وإنما أنتم تولعون بالطائرات وما أشبهها ، لأنكم تقيسون الشعر بمقياسه القديم ، وتأثرون الجاهليين ، وأنتم تزعمون أنكم تأخذون بالحديث ، فقد وصف الجاهليون الناقة ، فوجب أن تصفوا أنتم الطائرة ، لأن الأقدمين كانوا يركبون النوق والعصرين يركبون الطائرات ، فكأن الشاعر لم يُخلق في الدنيا ، إلا لينظم في وسائل المواصلات ، كيفما تبدلت بها الغير وتقلبت بها الأحوال . . . .

وظنوا وظنّ معهم بعض المطلعين على طرف من العلوم الحديثة أن الشاعر شاعر الأخلاق والاجتماعيات لا يكون ابن عصره إلا حين تقرأ في ديوانه قصيدة لكل حادثة من حوادث السياسة والاجتماع في أيامه ، ولو أن هؤلاء راجعوا ديوان « جوته » مثلاً لما عثروا فيه على بيت في وصف الزلازل السياسية التي أحاقّت بألمانيا في حياته ، وهو هو بإجماع النقاد شاعر وطنه العظيم ، والرجل الذي كان له أثر في يقظة ألمانيا الأدبية بعدّ في طليعة الآثار . فللشعر في إيقاظ الأمم طريق غير طريق الساسة ودعاة الاجتماع ، ولإيقاظ النفس مسالك ومسارب لا يُستدرك عليها بعناوين الحوادث السياسية والدعوات الاجتماعية التي تكتب فيها الصحافة ، ويتحدث بها اللاغظون بالموضوعات اليومية <sup>(١)</sup> .

ولا يزال العقاد كما عهدناه قبل الحرب يستلهم في حكمه على شوق الصورة

الأدبية الغربية ، فإذا لم يُحدث شعراء الغرب شعراً في المحترعات الحديثة ولا في الحوادث السياسية والاجتماعية فلا يجوز لشوقي أن يحدث شيئاً من ذلك . وربط عجلة شوقي بشعراء الغرب تحكماً ، وهو بالضبط ربط بنوع من التقليد الذى كرهه العقاد في شوقي ، وغاية ما فى الأمر أن شوقي كان يقلد شعراء العرب ، والعقاد يريد له أن يقلد شعراء الغرب .

وربما كان تقليد شوقي لشعراء العرب أقرب إلى نفسيات من يقرأونه من تقليد العقاد وأمثاله لشعراء الغرب . وأكبر الظن أن ذلك ما أسقط بعض دعاة التجديد ، سقط شكوى والماسزنى ، وسقط أبو شادى وجماعة أهولو الذين نشأوا حول هذا التاريخ ، بل إننا نجد الجماعة الأخيرة تتجه إلى شوقي وتتخذة رئيساً لها ، كأنها فقدت إزاء شوقي حق استقلالها والسيادة على نفسها .

ومهما يكن فقد دار بين سنتي ١٩٢٠ و ١٩٣٠ فقد كثير لما كان ينظمه شوقي حيثئذ في المناسبات والمحترعات الحديثة ، وكان أهم من أدار هذا النقد العقاد من جهة ، وطه حسين من جهة أخرى إذ لم يكن معجباً بمناسبات شوقي ، ولا بكثير مما كان ينظمه ، وكان يأخذ عليه وعلى زميله حافظ الكسل في التشكيك والاكتفاء بتناول الأشياء من قريب . وحدث أن أحمد لطفى السيد ترجم كتاب الأخلاق لأرسطو ، واستقبل شوقي ذلك بقصيدة بديعة من قصائده ، غير أنه نسب فيها إلى أرسطو بعض آراء أستاذه أفلاطون ، فاستغل طه حسين الفرصة ، وحمل على شوقي وعابه عيياً شديداً بنقص ثقافته الفلسفية (١) .

وقد يعاب شوقي بنسبته إلى أرسطو آراء ليست له ، ولكن لا يعاب جملة بضعف ثقافته الفلسفية ، فليست الفلسفة ضرورية في تكوين الشاعر العظيم ، ولم يكن هوميروس يعرف فلسفة ، وحتى إن كنا نريد من الشاعر أن تكون له فلسفة ، فليس معنى ذلك أننا نُكَلِّمُه بقراءة الفلسفة ، فالفلسفة شيء والشعر

شيء آخر ، ولم يكن شكسبير ولا فيكتور هيجو ولا دى موسيه ولا غيرهم ممن قرأ لهم شوقى فلاسفة.

ونحن نعرف أنه ليس من مهمة الشاعر أن يعبر عن الفكر ، إنما مهمته الأساسية أن يعبر عن الشعور ، فطلبُ التفلسف إلى شوقى نوع من التحكم كطلب تقليد الشعر الغربى . ومن هذا اللون من التحكم أن ينشر شوقى قصيدة فى شكسبير فيقرأها طه حسين ويعقب عليها بقوله :

«أقلُّ ما يحسُّ قارئها أن شاعرنا لم يعلم من أمر شاعر الإنجليز إلا شيئاً ضئيلاً جداً يعرفه المثقف العادى ، وهو على كل حال لم يفهم روح شكسبير ، ولم يتمثله ، ولم يحس ، بل لم يحاول ، تصوير هذا الروح . وكل ما فى القصيدة مدح لإنجلترا أول الأمر ، ثم ثناء على شكسبير غريب ، يشبه فيه أبيات شكسبير بالآيات المترلة ، ويشبه معانى شكسبير بعيسى . ولست أدري ما هذا الحسن المشترك بين معانى شكسبير وبين المسيح ، بل لست أدري كيف يُدكَّرُ شكسبير المتأثر بوثنية القدماء وآداب الشمال الأوروبى إلى جانب المسيح ؟ وكيف يشبه أدب شكسبير بالإنجيل ؟ إنما هو كلام يقال ، ويعتمد صاحبه على أن الذين سيقراؤه ستروعهم الألفاظ دون أن يبحثوا عن المعانى ، لأنهم لا يعرفون من أمر شكسبير ولا من أمر المسيح والإنجيل شيئاً كثيراً . ثم يقول شوقى إن قصص شكسبير تمثل الحياة ، وكل مثقف يعرف هذا ويقول ، بل كل ماحد لشاعر من الشعراء الممثلين يقول فيه هذا بالحق حيناً ، وبالباطل أحياناً . ثم يتجه شوقى إلى شكسبير ، فيسأله أسئلة عادية قد ألفها الناس منذ قرأوا رثاء أبى العلاء ، وعرفوا تصويره لبلى الأجساد فى القبور ، ثم يطلب إلى شكسبير الذى أجرى الدم أنهاراً فى قصصه أن ينهض ليرى كيف جرى الدم بحاراً فى ظل الحضارة الحديثة ، ويذم الحرب كما يذمها كل إنسان . هذا علمُ شاعرنا بشكسبير ، وهذا تصوير شاعرنا له ورأيه فيه ، وأين يقع هذا كله من آراء الشعراء الفرنسين والألمان المحدثين فى شكسبير ؟ وإلى لأعرف محاورات لجوته حول بعض القصص التى تركها شكسبير حول هملت

مثلاً في وللم ما يستر لا يُدكر معها ما قاله شوقي من الشعر، ومع ذلك فقد كان من الحق على شاعرنا أن يكون علمه بشكسبير أوضح من علم الألمان والفرنسيين في القرن الثامن عشر، لأن فقه هذا الشاعر العظيم قد تقدم في قرن ونصف قرن تقدماً عظيماً<sup>(١)</sup>.

وفي رأينا أن هذا تحكُّم ، فإن طه حسين يطلب إلى شوقي أن يعبر في ثنائه على شكسبير لاعن علمه وفقهه به ، بل عن علم القرون التي سبقتة وفقهها به ، ويقارن بينه وبين جوته ، مع العلم بأن جوته كان شاعراً وكان ناقداً ، فله في النقد آراء يتداولها الدارسون والناقدون للأدب والشعر ، أما شوقي فلم يكن ناقدًا يوماً ، بل كان دائماً ، كما هو في هذه القصيدة ، شاعراً غنائياً ، لا يعبر عن علمه وفقهه ، وإنما يعبر عن عواطفه وشعوره ، وينظم ذلك بعقلية الشاعر الغنائي ، لا بعقلية الناقد المحقق ولا الفقيه العالم ، فيقول :

ما أنجبت مثل شيكسبير حاضرة ولا نمت من كريم الطير غناء  
نالت به وحده إنكلترا شرفاً ما لم تنل بالنجوم الكثر جوزاء  
لم تُكشِفِ النفس لولاه ولا بُليت لها سرائر لا تُحصى وأهواء  
شعر من النسق الأعلى يُؤيدُه من جانب الله الإلهام وإيحاء  
من كل بيت كآسى الله تسكنُه حقيقة من خيال الشعر غراء  
وكل معنى كعيسى في محاسنه جاءت به من بنات الشعر غراء  
أو قصّة ككتاب الدهر جامعة كلاهما فيه إضحاك وإبكاء  
مهما تمثّل تر الدنيا ممثلة أو تُنلّ فهي من الإنجيل أجزاء  
وشوقي إنما يشبه آيات شكسبير بآيات الإنجيل أو بالآيات المترلة لبيان بلاغتها وسحرها وفعلها في النفوس ، وقد ذكر الإلهام والإيحاء ، وهما طبيعيان

يذكرهما الشعراء كما يذكرهما النقاد حين يتحدثون عن الشعر ، وذكره ليعسى في أثناء ذلك ليس فيه غرابة ، فشكيبير مسيحي وإن كان متأثراً بوثنية القدماء ، وشعره إنجيل الشعر عند الإنجليز ، وهم يقدسونه تقديساً لا حد له ، حتى يقولون كلمتهم المشهورة : لو خيّرنا بين شكيبير ومستعمراتنا لاختارنا شكيبير ، فشوق لا يُغرب بهذا وأشباهه . أما قوله إن شكيبير يمثل الحياة مضيئاً إلى ذلك أن فيه إضحاكاً وإيكاء ، وأنه يكشف أسرار النفوس ، فمن أدق ما وُصف به شكيبير بين النقاد ، لأنه من المعروف عندهم أن مأساته تحوى غير قليل من عناصر الضحك ، وأنه بارع براعة لا حد لها في كشف النفوس وتقل أسرارها ، وتمثيل الحياة في مختلف مظاهرها ، إذ كانت له عين بصيرة واسعة نافذة استطاعت أن تحوّل الأعمال والأقوال البشرية إلى شعر . فلخصّ شوق هذه الخصائص في أبياته على طريقة الشاعر الغنائى الذى يوجز ويلمّح ويشير من طرف خفى . أما الأسئلة التى سألها شوق بعد ذلك لشكيبير عن الموت وما بعد الحياة فقدّم لها بأنه أبان للناس عن هذه الحياة الدنيا وما يجرى فيها من عواطف ونزعات وأخلاق فهل له أن يبين لهم عن أخراهم وما هم ملاقون فيها ، ويفضى إليه بما عنده من أسرار ؟ .

والحق أن من يقرأ كثيراً من نقد طه حسين والعقاد لشوق يرى فيه ضرباً من التحكم ، مرجعه إلى أنهما يحاولان في كثير من نقدهما قياسه بمعايير غربية . وما كانا يأخذان عليه أيضاً ، واندفع الشبان من ورأئهما يثرونه كثيراً ، وفرة استخدام شوق للصور القديمة في شعره ، فإذا عادت أم المحسنين بعد غيبة طويلة في تركيا استقبلها شوق بقوله :

ازفعى السّرّ وحيّ بالجبين وأرينا فلق الصبح المبين

وقفى الهودجَ فينا ساعةً نقتبس من نور أم المحسنين

واتركى فضل زماميه لنا نتناوب نحن والروح الأمين

وهى لم تعد في هودج ، وإنما عادت في سيارة ، فلا زمام ، ولا سّر ،

ولاشيء، ومن هنا قالوا: ماذا يَضير شوقي لو أنه ذكر أنها عادت في سيارة، ولكنه أبى إلا أن ينزع نفسه من الحاضر، ويرتد إلى الوراء، إلى الجاهلية وعصر الناقة والبعر، كأنه يعيش في الصحراء لا في القاهرة المتمدنية المتحضرة التي اختلفت وسائل النقل والمواصلات فيها عما كان الشأن في القديم. ومما انتقدوه عليه، ويجرى هذا المجرى استفتاحه قصيدته: «مشروع ملنر» بقوله:

اِثْنِ عِثَانَ القلبِ واشْلَمْ بِهِ      مِنْ رَبِّبِ الرَّمْلِ وَمِنْ سِرْبِهِ<sup>(١)</sup>

قالوا ما لنا ولهذا الربرب يجرُّه من الرمل جرًّا ؟ ولماذا لا يتنزل في فتاة قاهرة أو من عصره ؟ ولكنه يريد دائماً التقليد ، حتى في الغزل ومن يتنزل بهن. ويقول في قصيدة أنشدت في حفل تكريم لأشخاص اعتقلوا ثم أفرج عنهم:

يَحْدِجْنَ بِالْحَدَقِ الْحَوَاسِدِ دُمِيَّةً      كَطَبَاءِ وَجَرَةٍ مُقْلَتَيْنِ وَجِيداً<sup>(٢)</sup>

فيقول نقاده ما لنا ولوجرة التي ذكرها امرؤ القيس في بعض شعره ؟ إنه أبى إلا أن يتابع وأن يبالغ في متابعتة ، فيركب العصور من خلف ليأتى بلفظة من امرؤ القيس وأمثاله الجاهليين ، حتى يروع سامعيه . وهو لا يصنع ذلك بالغزل وما يتصل به فحسب ، بل يطبقه على كثير من شعره ، فإذا انتصر مصطلح كمال على اليونان وأخرجهم من بلاده لم يذكر عُدَدَ الحرب الحديثة التي استخدمها هو وجيشه من الدبابات والطائرات والمدافع<sup>(٣)</sup> ، بل ذهب يذكر السيف والنسنا وما يتصل بهما :

لَمْ يَأْتْ سَيْفُكَ فحِشَاءً وَلَا هَتَكْتُ      قَنَّاكَ مِنْ حُرْمَةِ الرِّهْبَانِ وَالصُّلْبِ

فهو لا يمانس بين العصر وشعره ، ولا يحقق كلامه ، ولا يحاول أن يجعل صلة بينه وبين الواقع . وكان مثل هذا النقد يوجّه فيما يماثل السهام النارية ، يريد أن يخرق حجاب هذا الشاعر الذي يستهوى الناس من حوله ، بل كان

(١) ربرب الرمل وسربه: القطيع من البقر والظباء، والاستعارة واضحة.

(٢) يحدجن: يبالغن في النظر. دمية: حسناء. وجرة: موضع (٣) انظر حافظ وشوقي ص ٢٦.

يوجّه فيما يماثل عصا موسى ، يريد أصحابه أن يقضوا على سحر شوق وأن يلقفوا ما يأفك من شعر !

والحق أن شاعرنا ليس عليه من بأس في استخدام ذلك كله ، لأنه حين يستخدمه لا يقصده لذاته ، وإنما يتخذه رموزاً ، فهو يرمز بالمهودج عن السيارة، ليكسب المقام وقاراً وتجلّةً يخلعهما القِدَم . وعلى نحو من ذلك يذكر ربّ رب الرمل وظباء وجرة والسيف والقنا، فهذه كلها أشياء لا يعينها شوق بذاتها ، وإنما يستخدمها من حيث إنها رموز تقليدية تجرى على ألسنة الشعراء . فكان من الواجب أن لا يشتط النقاد في قدحه لاستخدامه هذه الرموز ، فهو يعرف قبلهم أنها قديمة ، ولكنه يتخذها لتضفي على شعره جمالا حيناً ، ووقاراً حيناً ، وهو لا يريد لها دالة بمعانيها الأصلية الدقيقة ، وإنما يريد لها على أنها رموز فقدت معانيها القديمة ، وأصبحت رموزاً لمعان متجددة .

وشوق لا يخرج بذلك على ذوق الغربيين أنفسهم ، فشعراؤهم يستخدمون أشياء يونانية ولاتينية كثيرة، قدّم عليها الزمن وطال عليها العهد ، ولا يلومهم أحد من النقاد ، لأنهم يعرفون أنهم يستخدمونها رموزاً لا أكثر ولا أقل ، وهي رموز لا تفقد الشعر جماله ، بل تضيف إليه جمالا على جمال ، إذ تعين على خلق جوٍّ شعري بديع ، فيه قديم وجديد وماض ومعاصر .

وما لاشك فيه أن الناس يعيشون غير منبثين من قديمهم ، بل إنهم يتزعون دائماً إلى الاتصال بماضيهم ، فإذا حاول شوقي هذا الاتصال لم يكن من حقنا أن نحرمه منه ، ولا أن نشوش عليه ، إنما الذي من حقنا أن نتساءل عنه هو هل وفق في التعبير عن مشاعره وخواطره وأفكاره ومعانيه ؟ . هذا هو السؤال الذي يوجّه إلى شوقي ، أما أنه يستخدم القديم أو العناصر القديمة في شعره فهذا من حقه ، ما دام يحسن أداء معانيه وتصوير عواطفه ، بل لعله إنما كان يتفوق ، أو بعبارة أدق كُتب له أن يتفوق على من كانوا يبالغون في التجديد ، ويتخذونه مثالا للمحافظة ، لهذا المترع في فنه ، فهو لا ينسى القديم ،



شعره لذلك لا يخرج على النوق العربي العام ، ولا يشذ على الصورة الفنية المرسومة في أذهان الناس .

وكأنه كان يملك أسرار الشعر العربي ، فهو يحسن أدائه ، ويحسن خلق الجو الذى يجذب الأنظار إليه ، تارة باستخدام العناصر الحاضرة، وتارة باستخدام العناصر الماضية ، وهو يزاوج بين المجموعتين مزوجة من شأنها أن تُشعر من يقرأونه بأنهم يقرأون شعراً عربياً ، فالطريق الفنى الموروث لم ينقطع والجو الشعرى لم يتبدد ، بل لا تزال الدروب متصلة ، والخيط غير منقطعة .

ومع ذلك كان شوق يَصلى نارا حامية من العقاد خاصة ومن شباب الجيل الجديد ، فكان كلما أخرج قصيدة تُصَوَّب إليه السهام ، حتى حين احتفلت الحكومة المصرية رسمياً بتكريمه ، واجتمع الشعراء لذلك من آفاق العالم العربي ، فإن السهام والتبال سرعان ما تجمعت في عدد السياسة الأسبوعية الذى خرج ليسجل هذه المناسبة . وأكثر ما فيه إنما رَمَى به شبابٌ نزعوا عن قوس طه حسين أو قوس العقاد ، فكنت لا تسمع ولا تقرأ إلا شاعر التقليد وشاعر الحديدي ، وشاعر المناسبات ، وشاعر الصنعة والتكلف وشاعر المعارضات الشعرية ، وقلما تقرأ أو تسمع ثناء أو تقدراً عادلاً أو رأياً شخصياً صادراً عن تمهل وأناة في الحكم على الشاعر ووظيفته وبيان قيمته الفنية بياناً غير متأثر بآراء سابقة ، وكأنما كان يدعُ العصر أن يهاجم الشبان وناشئة الجيل الجديد شوق دون أن تكون لهم أسلحة حقيقية يهجمون بها عليه ، فأسلحتهم كلها مستعارة من طه حسين والعقاد ومن لفّ لفهما من كبار النقاد المعاصرين .

ومن المؤكد بل من اليقين أن طه حسين كان أكثر اعتدالا من العقاد في نقده لشوقي ، فلم يبالغ مبالغته في تجريجه ، ولم يسرف لإسرافه ، بل كان دائماً يشيد بمواهبه ونبوغه ، ويقول إنه ردّ إلى الشعر العربي نضرتة وبهاهه القديم ، ومهد خير تمهيد لهضته الحديثة في مصر ، بل لزعامتها وقيادتها لشعراء العرب في الأقطار الإسلامية المختلفة .

فقد طه حسين كان يسوده غير قليل من الإنصاف والاعتراف بعقوبة شوقي في الشعر ، أما العقاد فيرسل نقده دائماً على شوقي كأنه شواظ من نار ، يريد أن يحرق به شعره وفنه ، لعله يكون « بخوراً » لفن الجليل الجديد وشعره الجديد كل الجدة في تقاليده الفنية المكتسبة من الغرب . وكان ينهز كل فرصة ينشر فيها شوقي قصائده ليأخذ عليه مسالكه ، وكان من أهم هذه الفرص قصيدة شوقي في مهرجان تكريمه ، وهي قصيدة طريفة ، يفتتحها بوصف الربيع وإقباله ، ويجرى الوصف على هذا النحو :

مَرَجَبًا بِالرَّبِيعِ فِي رَيَّاعِيهِ	وَبَاتَوَارِهِ وَطِيبِ زَمَانِهِ
رَقَّتِ الْأَرْضُ فِي مَوَاقِبِ آذَا	رَ وَشَبَّ الزَّمَانُ فِي مَهْرَجَانِهِ
نَزَلَ السَّهْلُ ضَا حَكَ الْبِشْرِ يَمْشِي	فِيهِ مَنَى الْأَمِيرِ فِي بُسْتَانِهِ
عَادَ حَلِيًّا بِرَاحَتِهِ وَوَشْيًا	طُولُ أَنْهَارِهِ وَعَرَضُ جَنَانِهِ
لَفَّ فِي طَيْلَسَانِهِ طُرَّرَ الْأَرُ	ضُ فَطَابَ الْأَدِيمُ مِنْ طَيْلَسَانِهِ <sup>(١)</sup>
سَاحِرٌ فَتَنَةُ الْعَيُونِ مَبِينٌ	فَصَلَ الْمَاءُ فِي الرَّبِيِّ بِجُمَانِهِ <sup>(٢)</sup>
عَبَقَرِيُّ الْخِيَالِ زَادَ عَلَى الطَّيِّ	فِ وَأَرَبَى عَلَيْهِ فِي أَلْوَانِهِ
صَبَغَةُ اللَّهِ ! أَيْنَ مِنْهَا رَفَائِيهِ	لُ وَمَنْقَاشُهُ وَسَحَرُ بَنَانِهِ
رَنَمُ الرُّوضِ جَدُولًا وَنَسِيمًا	وَتَلَا طَيْرَ أَيْكِهِ غُضُنُ بَانِهِ
وَشَدَّتْ فِي الرَّبِيِّ الرِّيَّاحِينَ هُمُوسًا	كَتَفَنِي الطُّرُوبِ فِي وَجْدَانِهِ
كُلَ رِيحَانَةٍ بَلَحْنِي كُغْرُسُ	أَلَفْتُ لِلْغَنَاءِ شَتَّى قِيَانِهِ
نَعْمُ فِي السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ شَتَّى	مِنْ مَعَانِي الرَّبِيعِ أَوْ أَلْحَانِهِ

وقرأ العقاد القصيدة ، ووقف عند هذا المقطع واتخذته وسيلة ليصب

(١) الطيلسان: كساء أخضر. الأديم: وجه الأرض. طرر: جوانب. (٢) الجمان: اللؤلؤ.

منه فوق رأس شوقي في أثناء تكريمه وعلى مفرق إكليله حميماً من نقده اللاذخ ،  
يريد أن يحمو به هذا التكريم محواً ، يقول :

« ولندعُ من الأبيات ما يرادف نداء الباعة في الأسواق ( بالورد الجميل  
والقُلل العَجَب والتمرحِناً روايح الجنة) ولننظر ما بقى فيها من دلائل الإحساس  
بالربيع والامتزاج بالطبيعة والشغف بالجمال في موسم الجمال والحياة . كل  
ما يبقى بعد ذلك أن الربيع يمشى في السهل مشى الأمير في بستانه ، وأن  
صبغة الله أجمل من صبغة رفاثيل . فأما أن الربيع يمشى في السهل مشى الأمير  
في بستانه فيصح أن تكون كلمة موظف في شارة الوظيفة لا كلمة إنسان في  
نشوة السرور بجمال الحياة وسكرة القرح بالأشواق والآمال والذكريات والأشجان .  
وهي لا شيء من حقيقة ولا من تمويه ، ولا شيء من زينة صحيحة ولا من  
زينة مزيفة ، ولا شيء من عيان بالنظر أو تصور بالخيال ، فشيء الأمير  
في بستانه كمشية كل إنسان في كل بستان ، والأمير لا يكون على أجل حالاته  
هناك ، لأنه قد يمشى في مياذله التي لا تميزه عن سائر الناس . . . والربيع  
بعد هو البستان ، فهلا قال شوقي إن الربيع يمشى في الربيع مشية الأمير  
في الأمير ، والأمير أيضاً قد يكون شيخاً فانياً ، لا حساً فيه ولا عاطفة ،  
وقد يكون فتى دميماً لا بهجة له ولا وسامة ، وقد يكون أميراً كأمر الشعراء ،  
لا حس فيه ولا عبقرية ، ولا أشعار له ولا ألحان . فإذا من إحساس الإنسان  
فضلا عن الإنسان الشاعر في ذلك التشبيه الذي جعل لنا الربيع ملحماً باليرازانية  
والتشريفات والدواوين ؟ . وأما أن صبغة الله خير من صبغة رفاثيل فكلمة  
لا دليل فيها على إحساس بالطبيعة ولا إحساس بالفنون ، كلمة فيها من الغباء  
ما يكشف عن عامية مطبقة وجهل بعيد القرار ، فالعامية المسفون هم الذين  
يفهمون أن طلاوات الصور أجمل من صبغة الطبيعة ، ويحتاجون إلى من يقول  
لهم إن تلوين الله أجمل من تلوين رفاثيل . أما النفس التي تذوق جمال الطبيعة  
وتذوق جمال الفن فليست تحتاج إلى من يقول لها كيف أن الأصباغ في الرياض  
أجمل من الأصباغ في الطروس ، وليست تفهم أن الفن بهجة ألوان تغالب

ألوان الأزهار والأنوار . . . ثم أى معنى عميق أو قريب لأن تقول للناس إن صبغة الله أجل من صبغة رفايل إلا أن تكون ممن يفهمون فهم العامة للطبيعة والفنون ؟ ثم هل كان رفايل بعد كل هذا مصوراً مفتتاً في تصوير الرياض والأزهار ؟ لا ، بل كان الرجل مصوراً وجوه وشخص مقلدة برع فيها براعته ، ولم يُضرب به المثل قط في تصوير الرياض والأزهار ، فلا حِسٌّ هنا بالطبيعة ولا ذوق للفن ولا علم بالتاريخ . فإن كان ثمَّ إمارة ( كذابة ) في الدنيا فهي إمارة هذا الذى لا يكفيه أن يُعَدَّ شاعراً ، حتى يعد أمير الشعر ، وحتى يقال إنه عنوان لأسمى ما تسمو إليه النفس المصرية من الشعور بالحياة<sup>(١)</sup> .

والعقاد لا ينصف شوق بهذا النقد ، وطبيعى أن لا ينصفه ، وهو ثائر عليه كل هذه الثورة العنيفة ، التى ينكر فيها عليه كل شيء حتى الألحان والأشعار ، وحتى أن يكون له إحساس الإنسان العادى ، وينادى ، فيصفه بالعامية والإسفاف والغباء ، وما يزال يجرّحه محققاً عليه مغيضاً منه ، حتى يخلع عنه إمارة الشعر التى توجّه بها شعراء العالم العربى كله .

وبنى العقاد نقده على صورتين استخدمهما شوق ، أما الصورة الأولى فتشبيهه للريبع بالأمير ، وهى صورة طريفة ، لا يفد منها على الذهن مطلقاً مقدرات العقاد ، تلك المقدرات التى لا يمكن أن يفكر فيها . شوق ولا من يقرأونه لسبب بسيط ، وهو أن شوق يشبه الريبع بالأمير في خيالاته وروعته وما يلبس من ثياب مزركشة بالقصب ، مطرزة أكمامها بالوشى . وليس في الصورة غرابة ولا رائحة الميزانية والدواوين ، إنما فيها التماهى في إكاملها بالبشر والضحك والمواكب والمهرجان . وكل ذلك يحتذى فيه شوق على الأسلوب العربى المعروف ببراعة الاسهلال ، فهذه مواكب الشعراء من الشرق العربى اشتركت في مهرجان تكريمه وضَمَّرَ إكليل الإمارة للشعر على مفرقه ، فهو يشير إلى ذلك كله إشارة بارعة في قصيدته التى يشكر فيها كل هؤلاء الذين جاءوا بتوجّونه ، ويحلسونه على هرش إمارته .

أما الصورة الثانية فقارنة شوقى لصبغة الله بصبغة رفائيل وتقديم الأولى على الثانية ، فقد رأى العقاد في ذلك جرأاً للإحساس بجمال الطبيعة ، إذ قرنها شوقى إلى الجمال المصنوع ، يصنعه رفائيل . والعقاد غير محق في نقله ، لأن رفائيل من أبرع المصورين في التاريخ البشرى ، وليست لوحاته « مصبغة ألوان » وإنما هي آيات من أعظم آيات الإنسان . ومن المعروف أن لوحة المصور وإن حاكت الطبيعة فإنها تجميلها وتضيف إليها بدءاً جديداً من مخيلة الرسام الحاذق ، وهو بدع يتسابق الهواة في شراء لوحاته الباهرة ، حتى تشتري اللوحة بآلاف الجنيهات . فإذا قارن شوقى بين الربيع ولوحات رفائيل لم يكن مغرباً على أصحاب الأذواق الجديدة الذين يؤمنون المتاحف ، ويبرهنون ما يرون فيها من رسوم تحيّرهم سواء أكانت للطبيعة أو لأشخاص ووجوه ، فكما المحاكاة والتقليد للطرفين طرفى الأزهار والأشخاص واحد ، والبهجة والروعة بالكمالين واحدة .

وشوقى يقول إنه حين ينظر إلى الطبيعة في الربيع ترسم أمامه كأنها لوحات ، تتجمع فيها الخطوط والأضواء والظلال والألوان ، وهى لوحات تستمد من أصباغ مقلدة تضيئ بالسحر والفننة والجمال ، هى أصباغ الله . وليس فى هذا التصوير قصور ولا انعدام للإحساس بالطبيعة ، بل على العكس يعلن شوقى أنه يرى الطبيعة أمامه رؤية عميقة ، يتجسم فيها الجمال ويتجسد ، فإذا هى تبدو فى شكل رحات تامة كاملة ، لا تبدو له كما تبدو للإنسان الذى يراها متناثرة من حوله ، وإنما تبدو مجمعة مركزة ، كما تتجمع الخطوط وتتركز الألوان فى اللوحات الأنيقة البهجة ، التى تشع سحراً وجمالاً .

على أن هذا النقد الذى ناقشه الآن ، والذى تقف للمجادلة فى جملته وتقاصيله كان خيراً وبركة على شاعرنا وعبقريته الخصب ، فقد أخذ يفيض بها على مناح وجوانب مختلفة ، فانصرف عن القصر والحديوى أو صرفته الظروف ، وعكف على الشعب وأخذ فى مخالطته والتعبير عن حياته وآماله . ولم تُنَجِّهِ هذه التزعة الجديدة من حملات النقاد ، بل ظلوا يتعقبونه ،

وظلوا ينقدونه ويُجرّحونه، وكل ما أتاهاهم بقصيدة استقبحوه ، متأثرين بما قرأوه في النقد الغربي عن الشعر والشعراء ، وما يرون هناك من نماذج فنية مختلفة . وكان يعلو الصباح والضجيج حينما تُنشر قصيدة أو ينشر جزء من الديوان . ثم يهبط ، ثم يعود إلى العلو والارتفاع مع القصيدة الجديدة أو الجزء الجديد . ولم يلبث النينوع أن تفجرت منه عينٌ صافية حققت الحلم الذي كان يراود الجيل الجديد منذ أوائل هذا القرن ، وتقصد الشعر التمثيلي الذي ابتكره شوقي في العربية، فبدت بذلك نفس هؤلاء المجددين الذين كانوا ينكرون عليه شاعريته وينبغوه فكانوا يكثرّون من نقده ، كما كانوا يكثرّون من الحديث عن الأمثلة الأوروبية الكبيرة من الشعر القصصى والتمثيلي ، وقد رفعوا من أمامهم حواجز القوافي وسدودها المترامية ، واستحدثوا الشعر المرسل ، ومع ذلك ظلوا دون غايتهم ودون أمنياتهم ، حتى أخرجها لهم شوقي من حيز الخيال إلى حيز الحقيقة .

وهذا اللون الجديد الذي استحدثه شوقي لم يصرف نقاده عنه ، بل ازدادت العواصف الجائحة هياجاً ، وازداد ما تثيره من العجاج والغبار<sup>(١)</sup> وأكثر ما كان يُثار أن شوقي لم ينجح في تجديده ، وأنه لا يزال قاصراً قصوراً شديداً عن بلوغ الآيات الرائعة التي كتبها شعراء الغرب الممتازون ، ولعل أهم ما كُتب حينئذٍ نقدُ العقاد لرواية قمبيز ، وسنعرض له في الفصل التالي .

ومهما يكن فإن هذا النقد الجديد عند العقاد وطه حسين وأضرابهما كان له آثار كبار في شعر شوقي ، فقد كان يشحذ ذهنه ، وكان من الذكاء والنبوغ والعبقرية بحيث استطاع أن يوازن في فنه موازنة دقيقة بين التقاليد الموروثة في الصياغة والموسيقى وغيرها وبين ما يراد للشعر العربي الحديث من تجديد ومسايرة للعصر والبيئة والظروف ، ومن هنا استمر يستول على المستهلكين لا في سوقنا الأدبية وحدها بل في جميع الأسواق العربية .

### الجمهور والصحف

لما يلاحظ على شوقي وغير شوقي في أواخر القرن الماضي وفي أثناء هذا القرن العشرين أنهم أخذوا يتأثرون بالجمهور أكثر مما كان يتأثر أسلافهم ، بل كان تأثر الأسلاف بالجمهور يكاد يكون معدوماً ، فشاعر كأبي تمام أو المتنبي حينما كان ينظم شعره لم يكن يفكر إلا في الأمير الذي يهديه شعره وفي حاشيته الخاصة . وبذلك كان الشعراء أرسقراطيين بأدق معنى لهذه الكلمة ، فهم لا يعرفون الشعب ولا يتصلون به إلا بمقدار حياتهم الخاصة فيه ، أما بعد ذلك فهم يجهلون جهلاً تاماً ، لأنهم لا يشعرون بوجوده في حياتهم الفنية ، ولا يرون له حقوقاً وواجبات عليهم ، فواجباتهم كلها ، وحياتهم الفنية كلها ، وكل ما يملكون من شعور ، مقصور على الخلفاء والأمراء وبناتناهم لم

وكانت هذه البطانات تضم<sup>٥</sup> جماعات من العلماء والأدباء كما نعرف عن بلاط المأمون مثلاً أو بلاط سيف الدولة ، فكان الشاعر يستهدف في شعره لإرضاء هذه الجماعات الخاصة ، وهي إنما كانت تعنى بالفن من حيث هو فن ، ولم يكن يهمها من أمر الشعب شيئاً ، وبذلك كان الشعر العربي قاصراً أو متخلفاً في تصوير الشعوب الإسلامية في أثناء العصور الوسطى تخلفاً شديداً ، فنحن لا نكاد نعرف من أمر هذه الشعوب شيئاً واضحاً ، إلا ما يأتي عفواً في شعر الشعراء ، وهو إنما يأتي إشارة وتلويحاً ، وقلما أتى واضحاً أو صريحاً .

وكان شعراء المديح هؤلاء يضيفون أنفسهم أحياناً إلى شعريهم ، ولكنهم لا يحاولون في أثناء ذلك أن يتحدثوا إلى الجمهور ، إنما يتحدثون إلى أنفسهم ، فيصورون ميولهم وأهواءهم وعواطفهم . وكان هذا أكثر التطور الذي مس<sup>٦</sup>

شعرنا العربي في أثناء العصر العباسي وما بعده من عصور ، فإن الشعراء غَنَوْا أنفسهم ، فظفروا خريبات ، وتغزلوا بالإماء والغلمان ، واستشعروا في ذلك غير قليل من الحرية .

ومعنى ذلك أن الشاعر العباسي ومن نسجوا على منواله من شعراء الأقاليم العربية حتى عصرنا الحديث كانوا لا يعنون بالجمهور مطلقاً ، فهم إما أن يعنوا بالأمرء وبطاناتهم من العلماء والأدباء وإما أن يعنوا بأنفسهم ، أما شعوبهم فكأنما سدّوا مغاليق أسماعهم دونها ، فلم يصوروها ، ولم يتجهوا إليها بشعرهم . ومن هنا كانت هذه الشعوب تنفصل عنهم ، وكان لها آدابها الشعبية الخاصة . والبارودي نفسه أستاذ شوقي وسلفه الذي يحتذى على مثاله لا نجده معنياً بالجمهور المصري عناية واسعة ، فهو في الكثرة الكثيرة من شعره مشغول بنفسه ، يصف الحروب التي اشترك فعلا فيها ، ويتغنى بآماله وأحلامه ، حتى إذا نثى تغنى بآلامه وأشجانه . وفي أثناء ذلك نراه يطلب الإجابة الفنية على طريقة القدماء ، فهو يعارض أشعارهم ، وهو يريد أن يردّ إلى الشعر العربي حياته الخصبية القديمة . وليس من شك في أن اشتراكه في ثورة عرابي قرّبه من الجمهور ومن شعبه ، ولكنه على كل حال استمر في الصورة العامة لشعره يُعْنَى غالباً بنفسه كما يعنى بالإجابة الفنية من حيث هي . وكانت ثمار المطبعة في أثناء ذلك أخذت تعمل عملها في الحياة المصرية وشاركتها انتشار التعليم الذي بدأه محمد علي ، ثم وسّعه إسماعيل ، فوجدت طبقة كبيرة تقرأ ، واختلفت الوسائل ، فبينما كان القدماء لا يطلعون على شعر شاعر إلا عن طريق المخطوطات أخذت المطبعة توفر جهوداً كثيرة في هذا الصدد ، فمن جهة وفّرت الوقت ، ومن جهة ثانية وفّرت النسخ .

وعلى نحو ما أحدث ظهور المطبعة انقلاباً واسعاً في أوروبا كذلك كان الشأن في مصر ، فقد هيأت لسرعة تداول الكتب كما كانت عاملاً أساسياً في سرعة انتشارها ، وفي كثرة الأفراد الذين يمكن أن يطلعوا عليها . وكان الأفراد من القراء قد كثروا فعلاً بواسطة الاتساع بالتعليم في مصر .



وهذان عاملان أضيف بعضهما إلى بعض ، ونتج عنهما أن الشاعر أخذ يفكر في الجماعة التي ستقرأ ديوانه ، فثلا شوق حينما طبع الجزء الأول من الشوقيات سنة ١٨٩٨ كان من غير شك يفكر في الجماعات الكبيرة التي ستقرأ هذا الديوان لا في مصر وحدها ، بل في العالم العربي كله . ومعنى ذلك أن الرقعة التي يخاطبها الشاعر أخذت في الاتساع ، فشوق لا يفكر فقط في بطاقة توفيق وبطانة عباس الثاني ، وإنما يفكر أيضاً في هذه الجماعات التي ستقرأ ديوانه .

وليس هذا فحسب ، فقد أحدثت المطبعة حدثاً هاماً في حياتنا العامة ، أو قل أخذت تحدثه ، وهو الصحف التي تتخاطب مع عدد واسع من القراء . ولم يكتف الشعراء بنشر شعرهم عن طريق الدواوين ، بل أخذوا ينشرونه عن طريق الصحف ، وأهّل ذلك لتطور واسع في شعرنا الحديث عند شوق ونظرائه من أمثال حافظ .

وهو تطور نستطيع أن نرى خطوطه واضحة عند شاعرنا ، فقد كان في أول نشأته يشبه أدق الشبه الشعراء الذين سبقوه ، فهو يمدح ، يحاول أن يرضى الخديوي وبطانته ، وهو ينظم شعراً يعبر به عن بعض عواطفه ، على نحو ما يصنع الشاعر العباسي ، ولكن لا يكاد يتقدم ، ويسافر إلى فرنسا ، ويطلع على الآداب الغربية ، حتى يختلف ذوقه . ويعود فيفكر في نشر ديوانه كما يفكر في الصحف ونشر شعره فيها ، وحينئذ يساق سواً إلى التفكير في الجمهور الذي ينشر له ديوانه ، وفي الصحف التي يخرجها أصحابها للشعب ، متخذين كل وسيلة ممكنة لإرضائه والحصول على إعجابه .

ويرى ذلك شوق رؤية واضحة ، ولكنه في الوقت نفسه يفكر في سيده ، فقد اختار أن يعيش بقصره هذه المعيشة المترفة الناعمة التي كان مغرماً بها منذ طفولته ونعومة أظفاره ، فإذا يصنع وهو يريد أن يستولى على الشعب المصري ، بل على الشعوب الناطقة بالضاد كلها ، حتى يكون له نصيب السبق بين شعرائها ؟ وفكر وقدّر ، ولم تلبث شاعريته الحسبة أن فتحت له أبواباً على مصاريعها يستطيع أن يغد منها ؛ فيرضى الشعب المصري والشعوب

العربية ، وفي الوقت نفسه يرضى سيده أو قل لا يغضبه ، بل لعل منها ما كان يعجبه ويطلبه ، ويلج في طلبه .

وكان أهم هذه الأبواب مدح الخلافة التركية ، وتصادف أن كانت أوروبا المسيحية قد أعلنت عليها حرباً صليبية تارة تقودها روسيا ، وتارة تقودها دول البلقان ، وها هي مصر قد وقعت فريسة تحت أنياب الاحتلال الإنجليزي ، ووقع شمال أفريقيا في حبال الفرنسيين والإسبان والطلبان . ونتج عن هذا كله أن استشعر المسلمون كرهاً للعالم المسيحي فقد أحسوا بحرب صليبية مقنعة تضرب أوتادها ، بل تغرز حرايبها وسيوفها في صدر الشرق الإسلامي وفي أطرافه المختلفة . وتطَلَّع المسلمون وسط هذه الظلمات إلى الترك والخلافة التركية يتمنون انتصارها وظفرها بأعدائها .

وبذلك تحول شوق بمدح الخليفة التركي وأعماله ، ويعترّ بانتصاراته معبراً عن الآمال الكامنة في نفوس المسلمين جميعاً وفي نفوس المصريين وزعيمهم مصطفى كامل وأميرهم عباس ، فقد اتفق هوى الأمير والزعيم والجمهور ، وعمد شوق إلى قيادته ، فغناهم جميعاً هذه النعمة التي تُطربهم وتهز أنفسهم . ومن يطَّلِع على الشوقيات يستطيع أن يلاحظ كثرة القصائد التي يتغنى فيها بالخليفة وبالترك وشجعائهم وخلفهم وما ينوطهم به المسلمون من آمال تجيش في صدورهم ، ونحن نعرف أهمية الخلافة عند المسلمين ، ويستغل ذلك شوق ، فما يزال يذكر مواقف الإسلام السابقة ، وما يزال بمدح الخليفة بالعناصر الإسلامية المختلفة من تقوى وزهد ، فهو الهادي المهدي ، وهو حصن الدين الخفيف .

ولشوقي في هذا الباب قصائد كثيرة ، وخاصة في عهد الخليفة عبد الحميد ؛ ومن أروع ما نظمه من هذه التركيات قصيدته « صدى الحرب » في وصف الواقع العثمانية اليونانية وقصيدته « الأندلس الجديدة » و « تحية للترك » غير قصائد أخرى كثيرة .

ولا يقرأ الإنسان هذه القصائد حتى يحسّ فيها عاطفة قوية ، وربما

كان ذلك يرجع من بعض الوجوه إلى عنصر شوقى التركى فكان يستشعر في نظمه آباءه وأصوله ، وفي الوقت نفسه كان يريد أن يرضى سيده ، وكان أيضاً يريد أن يرضى الشعوب الإسلامية ، فاجتمعت أسباب متشابهة ، لتضيق على تركياته جمالا وقوة .

ولم يكن الخليفة ولا كان الترك يقرأون هذه الأشعار التركية ، فشوقى ينظم بلغة لا يفهمونها ، وإذن فهو لا يتوجه للخليفة وبطانته بشعره كما كان يصنع شعراء العصور الوسطى ، وإنما هو يتوجه إلى سيده عباس والشعوب الإسلامية . وهو ينشر هذا الشعر في الصحف السيارة ليقراه المسلمون في مشارق الأرض ومغاربها . ولا شك في أن هذا يحدث اختلافاً شديداً بين شعر شوقى في مديح الخليفة وشعر من سبقوه من الشعراء في مديح الخلفاء ، فأبو تمام مثلاً حين يمدح المعتصم إنما ينظم شعره للمعتصم ، وينشده له ، أو يقيم من ينشده ، وهو يريد أن يظفر برضاه ورضا بطانته ، وهو لذلك يحاول جاهداً أن يحسن فنه ، فيوشيه بزخرف بديع ، ولا يتوسع في العواطف الدينية ، يحسها ولكن في رفق ، فليست هي التي تشغله ، وإنما يشغله فنه وعنايته به .

أما شوقى فلم يكن ينشد هذه التركيات عبد الحميد ولا غيره من الترك ، ولم يكن ينشدها بطانة خاصة حول الخليفة ، فالخليفة وبطانته جميعاً لا يحسنون العربية ، ولا يفهمون شيئاً مما ينظم بها ، وإنما يؤلف شوقى هذه التركيات وينشرها في صحيفة الأهرام أو في غيرها لتذيع في العالم الإسلامى وتنتشر . ومن أجل ذلك لا يكون اهتمامه الأول بصنعه كما كان الشأن عند أبى تمام ، وإنما يكون بالعواطف الدينية ، التي تُعنى بها الشعوب الإسلامية ، ويعنى بها قراؤه في مصر والشام والعراق ، واستعرض أى تركية له ، فسترأه دائماً يشد في نسيجها خيوط العاطفة الإسلامية ، في الأثناء والختامة والمطلع ، ومن طريف مطالعته قوله في افتتاح قصيدة « صدى الحرب » الرائعة :

بِسَيْفِكَ يَعْلُو الْحَقُّ وَالْحَقُّ أَغْلَبُ      وَيُنْصَرُّ دِينُ اللَّهِ أَيَّانَ تَضْرِبُ

وما يزال يستند القصيدة بمثل هذه النغمات الدينية ، مشيداً بالترك وشجاعهم

وبسألتهم وخلقهم ، حتى يقول مخاطباً للخليفة في نهايتها :

فلازلت كهفَ الدين والهادى الذى إلى الله بالزُّلنى له نتقربُ

ولم يكن هناك خليفة حقيقى يخاطبه ، وإنما هو يخاطب الجمهور عن طريق منبر الصحافة ، فالموضوع الخليفةُ أو انتصار الترك على اليونان أو تحييمهم أو نحو ذلك ، وليس الترك ولا خليفَتهم المقصودين بالقصيدة من هذه التركيات ، وإنما المقصود الشعب المصرى والشعوب العربية .

وهذا معنى قولنا إن شاعرنا يخضع فى فنه للجمهور والصحف ، فالجمهور يطلع على الصحف ، ويتقدم له شوق عن طريق هذه الصحف ، يريد أن يطلعها على شعره وفنه ، فيختار له موضوعاً يهمه ، واتفق أنه كان يهم سيده ، فذهب يُكثر من التفتُّن به ويضع على أساسه كثيراً من ألحانه وأنغامه .

ولا ريب فى أن هذا تبدل واسع فى تاريخ الشعر العربى ، فقد أخذ شعرائه يُعتنُون بالجمهور ، وأخذوا ينظمون لهذا الجمهور فى الموضوعات التى يهمهم بها ، وبذلك لم يعد الشاعر حبيسَ عواطفه الخاصة لا قِبَلَ نفسه ولا قبل الخليفة أو الأمير الذى يمدحه ، بل أصبح حبيس عواطف عامة إن صح هذا التعبير .

ونبَّهته العاطفة الدينية التى يصلر عنها فى هذه التركيات إلى موضوع ثانٍ ، لعله كان أَمَسَ رَجْماً وصلَة بالدين ، وهو مدح الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم . وقد بدأ بمدحه الشعراء ، ولكن الأبوصيرى تفوق عليهم تفوقاً واضحاً فى قصيدتيه : الحمزية والبردة ، فرأى شوق أن يعارضه ، وأن ينسج على منواله قصيدتيه : الحمزية والميمية . وعلى طريقته فى المعارضات حاول أن يدخل فى قصيدتيه عناصر وأفكاراً جديدة . أما الحمزية فافتتحها بقوله المشهور :

وُلِدَ الْهُدَى فَالْكَائِنَاتُ ضِيَاءُ وَفَمُ الزَّمَانِ تَبْهَمُ وَثَنَاءُ

ولم يبق للأبوصيرى معنى طريفاً إلا حاول تَسْجِهَ فى حُلَّةٍ قَشِيَّةٍ أو صُنْعِهِ

في دُرَّةٍ يَتِيمةً ، وما زال حتى تعرض للإسلام ودعوته للتوحيد ، ونظامه السياسي والاجتماعي ، فقال :

الإشتراكيون أنت إمامهم      لولا دعاوى القوم والغُلُوَاءُ  
داوَيْتَ مُتَثَدًا وداوَوْا ظَفْرَةً      وأخَفْتُ من بعض الدَّوَاءِ الدَّاءُ  
أنصفتَ أهلَ الفَقْرِ من أهل الغنى      فالكلُّ في حق الحياةِ سواءُ  
قلو أنَّ إنساناً تخيرَ مِلَّةً      ما اختار إلا دينك الفقراءُ

أما البردة فقد خلق لها قلب العالم الإسلامي كله ، يقول أحمد زكي :  
« طالما عارض الناس بردة الأبو صيري في القديم وفي الحديث بمئات ومئات  
من المنظومات ، لكن الصيت بقي لهذه البردة وحدها إلى الآن . على أن قصيدة  
شوقي ، وإن لم ترشحها عن مكانتها ، فإنها قد نالت شرفاً ليس له نظير ،  
ذلك بأن الأستاذ الأكبر الذي انتهت إليه وبه سلسلة الحديث النبوي في  
مصر ، الشيخ سليم البشري ، مع جلالة قدره وممو مركزه ورفيع مقامه ،  
قد تولى بنفسه وقلمه شرح هذه القصيدة ، وقد صاغها شوقي وهو لا يزال في سن  
الفتوة وطراءة الشباب ، لكن براعته فيها جعلت شيخ الشيوخ يعرف فضلها  
ويقدر ناظمها ، ثم يتوفر على شرحها ، وما رأى الناس لذلك مثيلاً قبل  
شوقي » (١) . وربما كان أروع ما في هذه القصيدة التي فتنت شيخ الأزهر ،  
فجعلته يشرحها ، المقطع الخاص بالدفاع عن غزو الرسول مما يردده المبشرون  
وبعض المستشرقين عن الإسلام ، وأنه انتشر بالسيف والدم ، يقول :

قالوا غزوتَ ورُسلُ الله ما بُعِثُوا      لَقَتْلِ نَفْسٍ ولا جاءوا لَسَفْكِ دَمٍ  
جَهْلٌ وتضليل أحلامٍ وسفْسطةٌ      فتحت بالسيف بعد الفتح بالقلم  
لما أتى لك عفواً كلُّ ذى حَسَبٍ      تكفل السيفُ بالجهالِ والعَمَمُ (٢)

والشرُّ إن تلقه بالخير ضقتَ به      ذرعاً وإن تلقه بالشرِّ ينحسِم.  
 سَلِ المسيحيَّةَ الغراءَ كم شربتُ      بالصَّابِ من شهواتِ الظالمِ العَليمِ<sup>(١)</sup>  
 لولا حماةُ لها هبوا لنُصرتَها      بالسيفِ ما انتفعتْ بالرفقِ والرحمِ<sup>(٢)</sup>  
 تلك الشواهدُ تَنرى كلَّ آونةٍ      في الأعصرِ الغُرِّ لا في الأعصرِ الدُّهمِ  
 أشياغُ عيسى أعدوا كلَّ قاصمةٍ      ولم نُعدْ سوى حالاتٍ مُنقَصِمِ  
 وواضح أن شوق يدافع عن غزو الرسول وأنه لم يَغزُ إلا بعد الدعوة  
 للحسنى وعرض القرآن على الكفار، وقد أخذ يقرر أن الشر لا يُنقى إلا بالشر،  
 وقارنَ بين الإسلام والمسيحية، فراها لم تنتشر إلا عن طريق السيف والقوة  
 على نحو ما هو معروف في عهد قسطنطين وخلفائه. ثم نظر في دولها الحاضرة  
 والدول الإسلامية، فوجد الدول المسيحية تُعدُّ كل ما تستطيع من قوة لتحطيم  
 الإسلام والمسلمين؛ فهي التي تستعدى السيف وتُسفح الدماء.  
 وفي كثير من جوانب شعر شوقي يتردد هذا اللحن الديني وما يتصل به  
 من تمجيد الإسلام، ويشعر الإنسان في غير موقف بأنه راسخ الإيمان صادق  
 العقيدة وهو القائل:

فلم أرَ غير حكمِ الله حُكماً      ولم أرَ دون بابِ الله باباً  
 على أنه ينبغي أن لا نبالغ في تصور نزعة الدينية ونظنها نزعة صوفية  
 فيه، فقد كان يغنى الجماعة الإسلامية بهذا ونحوه

والحكمُ على شوق في كل ما يتصل بنفسه وذاتيته من أخطر الأشياء،  
 إذ خلُق كما قلنا في غير هذا الموضع ليكون شاعراً غيرياً لاشاعراً ذاتياً،  
 وساقته الظروف إلى ذلك، ساقته وظيفته في القصر، وساقته رغبته في الشهرة  
 ولقاء الجمهور واسمائه، ساقه ذلك كله لينكر نفسه الأولى التي كانت  
 تصف الرقص. والتي كانت تنظم مثل (حَفَّ كَأَسَا الحَبِّبُ) ويعيش

(٢) الرِّم: المغفرة والتسطف.

(١) العلم: الماتج.

متجاهلها ، شاعراً بسيطرة نفوس أخرى ، يغنيها ويصدق من أجلها .

وشوق من هذه الناحية ضريبةٌ تحوّل الشعر إلى الجمهور عن طريق الصحف ، فقد مرّ نفسه تمريناً واسعاً على أن يُعنى بالجمهور وأن يغنيه الألحان التي تعجبه ، وإذا كان هذا الجانب فيه يحجبه عنا بأستار صفيقة فليس معنى ذلك أننا نقتل من شاعريته أو عبقريته ، بل على العكس نعدّ ذلك آية نبوغه ، فهذا الشعر الديني وهذا النغم الإسلامي الذي يطربنا عنده ، والذي نزعم أنه لا يغني فيه نفسه ولا عواطفه أولاً ، إنما يغني عواطف المسلمين قبل كل شيء ، لم يُتَحْ لشاعر امتلأ بالعواطف الدينية الإسلامية من عاصروه أن يبلغ مبلغه فيه أو يتفوق تفوقه .

ولعل أكبر دليل نسوقه على أن هذا الشعر الديني عنده أراد به الجمهور قبل أن يريد به نفسه أننا نجدّه يُعنى في شعره بالمسيحية لسبب بسيط وهو أن قراءه في العربية لم يكونوا جميعاً مسلمين ، بل كان منهم المسلم ومنهم المسيحي ، لذلك كان يقف من المسيحية موقف المعتدّ بها المؤمن بتعاليمها ، وكان لا يزال يُشيد بالمسيح ، حتى في تركياته ، وحين ينهزم الترك أمام الدول البلقانية المسيحية ، فإنه يستلّ المسيح من هذه الدول ، ويبرئه هو وتعاليمه منهم ، يقول في « الأندلس الجديدة » :

عيسى سبيلك رحمةٌ ومجبةٌ      في العالمين وعصمةٌ وسلامٌ  
ما كنتَ سَفَاكَ الدماء ولا امرأةً      هانَ الضعافُ عليه والأيتام  
يا حاملَ الآلام عن هذا الورى      كَثُرَتْ عليه باسمك الآلام  
أنت الذي جعل العبادَ جميعهم      رَجِماً وباسمك تُقَطِّع الأرحام

وهذه القصيدة مثال قوى لما قلناه حتى الآن في تغنيه بعواطف الجمهور ونظمه الشعر من أجله ، فهي قصيدة تركية قبلت حين انهزم الترك في الحرب البلقانية ، نظمها شوقي لايُسْمِعها الخليفة ولا يسمعها الترك ، وإنما نظمها

لجمهور الناطقين بالضاد ، يعنى إليهم هزيمة تركيا وفقدوا لمقدونيا ، ويقص عليهم قصة هذا الجرح الدامى الحديد بعد جرح الأندلس القديم . ولكن بين هؤلاء الناطقين بالضاد من هو مسيحي ، ويريد أن لا يؤذى شعوره ، وأن يجعله راضياً عنه ، مقبلاً عليه ، فيأتى بهذه الأبيات التى أنشدناها ، ليجذبه إلى فلكه ، ويشده إلى فنه وشعره . وتجرى فى هذا الاتجاه قصيدته « مرحباً بالهلال » وهى قصيدة قيلت فى رأس السنة الهجرية ، وتصادف أن التقي هذا اليوم بعيد المسيحيين ، فلم يقف قصيدته على المسلمين بل جعلها شركة بين الجمهورين ، حتى ينال رضا الطرفين ، فقال :

عيد المسيح وعيدُ أحمدَ أقبلَا      يتباريان وضاءةً وجمالاً

ميلادُ إحسانٍ وهجرة سُودٍ      قد غيرًا وجهَ البسيطةِ حالاً

فشوق يغنى المسيحيين كما يغنى المسلمين وهو فى هذا كله لا يغنى عواطفه ، وإنما يغنى عواطف الجماهير التى يعرض عليها شعره ونفسه .

ولاريب فى أن هذا مترع يستحق التقدير لشوق من حيث التسامح الدينى الذى يمكن أن تكون نفسه مطوية عليه ، ولكننا بإزاء مؤثر عام فى شعره هو الجمهور والصحف ، ونريد أن نحققه ، ونرى مبلغ عمله فيه ، لنستبطنه ، ونرى حقيقته النفسية لا فى أشعاره تلقاء المسيح والمسيحية بل فى أشعاره تلقاء الرسول والإسلام . ونحن مع ذلك لا ننكر جمال شعره فى الدينين ، بل نسجل له مقدرة ممتازة فى حكاية عواطف الناس وتقطيرها شعراً بل سحرًا وفتنة ، سواء أكان هؤلاء الناس على دينه أم على دين آخر . ومن قصائده فى هذا الاتجاه الذى يريد فيه أن يرضى جمهوره من المسلمين والمسيحيين جميعاً قصيدته فى « مسجد أبيصوفيا » ومعروف أنه كان كنيسة ، وحوّله الترك حين افتتحوا القسطنطينية إلى مسجد تُقام فيه شعائر الإسلام ، فالموقف دقيق ، ولكنه عرف كيف يخلص منه على أجنحة من الشعور المرفف ، يقول :



كنيسة صارت إلى مسجد هدية السيد للسيد  
كانت لعيسى حرمًا فانتهت بنصرة الروح إلى أحمد

واستمر يملك زمام القول ، ولم يسقط من يده أبداً بحيث يغضب المسيحيون  
أويغضب المسلمون . وكل ذلك إنما نريد أن نحتج به على أن شوقي كان يحاول  
في شعره أن يرضى الجمهور عنه ، فكان يغنيه خواطره على الصورة التي  
يريد بها بل التي يحلم بها خياله ، وينبض بها قلبه وشعوره .

وما يُحَمَّدُ لشوقي حقاً أنه أنشد المصريين كثيراً في الاتحاد بين المسلمين  
والأقباط ودعاهم أن يتصموا جميعاً بحب الوطن ، وله في ذلك دررٌ لامة  
كثيرة ، كان ينهز كل فرصة ، فينظمها ، من مثل قوله في تكريم واصف  
غالى سنة ١٩٠٦ :

يا بنى مصرَ لم أقل أمة القلب ط فهذا تشبُّتٌ بمحالٍ  
واحتيالٌ على خيالٍ من المج د ودعوى من العراض الطوال  
إنما نحن مسلمين وقبطاً أمةٌ وُحِّدت على الأجيال  
سبق التليُّ بالأبوة فينا فهو أصلٌ ، وآدمُ الجدُ نال

وقوله في رثاء بطرس غالى الذى قتله الوردانى فى سنة ١٩١٠ :

أعهدتنا والقبطَ إلا أمةً للأرض واحدةً تروم مراما  
نُعلِّمُ تعاليمَ المسيح لأجلهم ويؤثرون لأجلنا الإسلاما  
الدين للديان جلَّ جلاله لو شاء ربك وحد الأقواما  
هذى قبوركم وتلك قبورنا متجاورين جماجماً وعظاما

ولا ريب فى أن نفس شوقي كانت كبيرة ، فهي تتسع لدينها والديانات

الأخرى ، غير أن ذلك ليس هو الأصل الذي يُردُّ إليه هذا اللحن في شعره ،  
فردّه عنده إلى الجمهور والتغنى بكل أحلامه وآماله . ومن المحقق أنه في كل ذلك  
إنما كان يفكر في جمهوره وقرائه ، ولذلك نجد عنده هذا اللحن ، كما نجد عنده  
ألحانا أخرى ، ولولا الجمهور ، ولولا أنه يخرج شعره له لما دارت بخلده .  
ومن هذه الألحان لحن العروبة ، وهو لا يتضح على جناح الطائر قبل الحرب  
الكبرى ، ولكن مع ذلك يلمع على بعض ريشه ، وهذا طبيعي لأنه كان  
يتغنّى بالإسلام وبالإخلافة التركية وبالمسيحية ، وكل ذلك كان يحره لأن  
يتغنّى بالعروبة ، وهي الرابطة القوية بين المسلمين والمسيحيين ولخهم المشترك  
حين يذكرون ماضيهم وحاضرهم وموقفهم تجاه الغرب وأمه . وما أم العروبة  
كلها إلا أم مهیضة الجناح ، قد هوت إلى الحضيض في كل مكان بعد  
التحليق في السماء ، ويرى ذلك شوق ، فيستشعر عاطفة العروبة كما استشعر  
عاطفة الإسلام ، ويغنى العرب آلامهم وآمالهم ، واستمع إليه يخاطب عباساً  
حين حَجَّ إلى البيت الحرام وزار قبر الرسول الكريم :

إذا زرت يا مولاي قبر مُحَمَّدٍ      وَقَبِلْتَ مَنَوى الْأَعْظَمِ الْعَطِرَاتِ  
وقاضت من الدمع العيونُ مَهَابَةً      لأحمد بين السُّرَرِ والحُجَرَاتِ  
فَقُلْ لِرَسُولِ اللَّهِ : يا خَيْرَ مُرْسَلٍ      أَبْثُكَ ما تَلَدَى من الحَسَرَاتِ  
شعوبك في شرق البلاد وغربها      كأَصْحَابِ كَهْفٍ في عَمِيقِ سُبَاتِ  
بأيمانهم نوران : ذِكْرٌ وَسُنَّةٌ      فما بالهم في حالِك الظُّلُمَاتِ  
وذلك ماضى مجدهم وفَخارهم      فما ضرَّهم لو يعملون لآتِ

ومن هذا اللحن قوله في قصيدته « مرجأ بالهلال » :

أُمّ الهلالِ مِقالَةٌ من صادقٍ      والصدقُ أليقُ بالرجالِ مِقالا  
هذا هلالكمُ تكفَّلُ بالهُدى      هل تعلمون مع الهلالِ ضلالا

سَرَتِ الحِصَارَةُ حَقْبَةً فِي ضَوْئِهِ      وَمَشَى الزَّمَانُ بِنُورِهِ مُخْتَالَا  
وَبَنَى لَهُ الْعَرَبُ الْأَجَاوِدُ دَوْلَةً      كَالشَّمْسِ عَرُشًا وَالنَّجْمِ رِجَالَا  
رَفَعُوا لَهُ فَوْقَ السَّمَاءِ دَعَاءًا      مِنْ عِلْمِهِمْ وَمِنْ الْبَيَانِ طَوَالَا  
اللَّهُ جَلَّ ثَنَاؤُهُ بِلِسَانِهِمْ      خَلَقَ الْبَيَانَ وَعَلَّمَ الْأَمْثَالَا

ويُكثِرُ شوقِي مِنَ الْإِشَارَةِ إِلَى اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ فِي شِعْرِهِ ، فَهِيَ لِسَانُ الْعَرَبِ الْمُبِينِ عَنْ رَقَبِهِمُ الْقَدِيمِ ، وَبِهَا نَزَلَ الْوَحْيُ وَأَيُّ الذِّكْرِ الْحَكِيمِ ، وَمَا زَالَتْ تَرْجَمَانُ الْعَرَبِ ، وَمِنْ قِيَارِهَا يَسْتَخْرِجُ شَوْقِي أَنْغَامَهُ . عَلَى أَنَّ غِنَاءَ شَوْقِي بِالْعَرَبِيَّةِ وَالْعَرَبِيَّةِ لَيْسَ كَثِيرًا فِي شِعْرِهِ قَبْلَ الْحَرْبِ الْكُبْرَى ، فَقَدْ كَانَ لَا يَرَى مِنْ وَطَنِهِ إِلَّا عِبَاسًا ، فَهُوَ الْكُوكَبُ الَّذِي يَدُورُ الْوَطْنَ فِي فَلَكِهِ ، وَشَوْقِي مُشْغُولٌ بِتَمَلُّقِ الْكُوكَبِ عَنْ تَمَلُّقِ الْفَلَكَ ، أَوْ بِعِبَارَةٍ أُخْرَى مُشْغُولٌ بِتَمَلُّقِ الْأَمِيرِ عَنْ تَمَلُّقِ الرَّعِيَّةِ ، وَالْأَمِيرُ يَشْغُلُهُ بِذَهَبِهِ وَمَا يَمُدُّ إِلَيْهِ مِنْ زِينَةِ الْحَيَاةِ وَالْتَّرَفِ ، فَكَانَ بِدَيْهِيًّا أَنْ لَا يَشْعُرُ شَوْقِي حَيْثُنَا بِآلَامِ هَذَا الشَّعْبِ الرَّابِضِ فِي حِمَاةِ الْيُؤُسِ وَالْإِحْتِلَالِ ، وَبِالْتَّالِي كَانَ غَيْرَ مَهِيئٍ لِيَعْرِفَ هَذِهِ الْآلَامَ ، فَهُوَ خَادِمُ الْأَمِيرِ وَهُوَ إِنَّمَا يَعِيشُ لِيَعْرِفَ لَهُ مَا يَشَاءُ مِنَ الْأَلْحَانِ وَالْأَنْغَامِ .

وَكَانَتْ أَنْظَارُ الْأَمِيرِ مُتَجَهَّةً إِلَى تَرْكِيَا ، وَقَلَمَا اتَّجَهَتْ إِلَى الشَّعْبِ ، فَاتَّجَهَتْ إِبْرَةَ الشَّاعِرِ مَعَ الْقُطْبِ ، وَبِذَلِكَ لَمْ يَنْهَضْ شَوْقِي بِهَذِهِ الرِّسَالَةِ الْقِيَمَةَ الَّتِي كَانَتْ تَنْتَظَرُهُ ، رِسَالَةَ الشَّعْبِ وَآلَامِهِ وَمَا ذَاقَهُ حَتَّى الثَّمَالَةَ مِنْ كُتُوسِ الْعَذَابِ وَالشَّقَاءِ ، حَتَّى لَتَذَوَى زَهْرَتُهُ النَّاضِرَةُ ، إِذْ يَصِيْبُهُ الْقَتْلُ فِي أَعَزِّ بَنِيهِ وَأَحْبَبِهِمْ إِلَيْهِ : مُصْطَفَى كَامِلٍ ، وَكَانَ صَدِيقًا لَشَوْقِي فِي صِبَاهِ وَشَبَابِهِ ، وَمَعَ ذَلِكَ لَمْ تَتَحَرَّكِ الْقِيَارَةُ وَلَمْ يَنْبُضْ قَلْبُ الشَّاعِرِ وَلَمْ يَخْفُقْ تَوًّا ، لِأَنَّ سَيِّدَهُ لَمْ يَكُنْ رَاضِيًّا عَنْ مُصْطَفَى لِاخْتِلَافِهِمَا قَبِيلَ وَفَاتِهِ فِي بَعْضِ وَجْهِهِ الرَّأْيِ ، فَلَمْ يَسْتَطِعْ أَنْ يَتَلَوَّعَ أَوْ يَنْشُدَهُ فِيهِ يَوْمَ مَصِيبَةِ الْوَطَنِ بِهِ

وَقَدْ يَكُونُ السَّبَبُ الْحَقِيقِيُّ فِي أَنَّ شَوْقِي لَمْ يَتَغَنَّ حَيْثُنَا بِأَمَالِ وَطَنِهِ وَآلَامِهِ

غناه قوياً واضحاً أن ثورة الوطن لم تكن قد التبت نيرانها ، ولكن مع ذلك كان ينبغي أن يعيش في تباشير التزعة الوطنية التي أخذت أنوارها تنقلت في أفق حياتنا المصرية منذ مطلع هذا القرن .

وإذا كان شوقي لم يُعْنِ حيثنه نهاية واضحة بحاضر وطنه ، فإنه صُنِيَ عناية قيمة بماضيه ، فكتب ملحمة الرائعة « كبار الحوادث في وادي النيل » وكتب قصيدته اليتيمة « أيها النيل » ولح في بصره المتألق المتموج تاريخ وطنه كأنه قوس قزح يسطع في السماء فصرخ من أعماقه ، وذهب يشد على قيثارته أغاني ، يصور بها جمال هذا القوس الرائع . أما حاضر الوطن فلم يُعْنِ به ، وكأنما كان من الضروري أن يخرج من برجه العاجي وحياته الضيقة في القصر حتى يرى عالم وطنه المحجوب عنه ، وحتى يخلع عنه نير سيله ، فلا يرى الشعب من خلال رغباته ونزعاته ، بل يراه مستقلاً على حقيقته . وخرج شوقي من البرج العاجي أو الذهبي ، ولكنه لم يخرج إلى الشعب ، بل خرج إلى المنفى في إسبانيا ، وهناك أخذت الكأس تمتلئ بالعاطفة الوطنية ، فقد أبعد شوقي عن ملاعب شبابه ، ورآها من بعيد يحجم عليها كابوس الاحتلال الذي يذيقها ألواناً من العذاب ، فحن الطائر إلى روضه ، وحكى ذلك في قوله الذائع :

وطنى لو سُيِّلْتُ بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسى

وكانما كان منى شوقي عن القصر وعن وطنه جسراً وضعت ربة الشعر ليَعْبُرَ عليه من برجه المنعزل عن الشعب إلى الوديان المنحدرة الممتدة حول النيل وجداوله وعيونه وغُدْرانه ، وما يجرى في هذه الوديان من أحلام وآمال وآلام ، وما يئن تحته الشعب من جروح وقروح

وعاد شوقي إلى وطنه ، وقد اندلع بركان الثورة الوطنية ، فرأى آثارها ، بل رأى الدماء تَحْضِبُ أرض الوطن وتسيل في نواحيه ، واستقبل الطلاب شوقي في فناء محطة القاهرة استقبالا رائعا ، وحملوه على الأعناق حتى سيارته

والدموع تترقرق في عينيه<sup>(١)</sup> ، وصفت ربة الشعر ، وطربت طرباً شديداً ، وأخذت ترفرف في الفضاء محلقة فرحة ، فقد حول شوق بصره من سماء القصر الزاهية إلى أرض مصر الدامية ، وأخذ الوطن يحتضن ابنه ، ويضمه إلى صدره ، ويبيثُ خواطره وأشجانه ، ولم يلبث أن استيقظ ضمير شوقي الوطني بعد أن ظل طويلاً يغط في نوم عميق ، فكتب قصيدته « بعد المنفى » يعلن فرحته بلقاء وطنه ، وأنه سيعتقه اعتناق المؤمنين العابدين ، يقول :

ويا وطني لقيتُك بعد يأسٍ      كأنني قد لقيتُ بك الشُّبابا  
وكلُّ مسافرٍ سيؤوب يوماً      إذا رُزِقَ السلامة والإيابا  
ولو أني دُعيتُ لكنتُ ديني      عليه أقابل الحتمَ المجابا  
أديرُ إليك قبل البيت وجهي      إذا فُهِتُ الشهادة والمتابا

وفراه في نفس القصيدة يتحدث عن مشكلة التوطين وجشع بعض التجار ، وفي ذلك لإرهاص بمستقبل قصائده ، فلم تعد تُعنى بمشاكل القصر ، بل أصبحت تعنى بمشاكل الشعب .

على أنه ينبغي أن لا نطلق كلامنا إطلاقاً ، فإن أفاعي « البروتوكول » السياسي وأغلاله لا تزال تشدُّ شوق من حين إلى حين ، ويظهر أن الطوق الذهبي الذي كان يجذبه منه القصر ويجرُّه به كان من الروعة في نفسه بحيث لم يفكه تماماً من حول عنقه ، فقد تغنى بالملك فؤاد في غير قصيدة ، وإن لم يكن الموضوع الأساسي لشعره ، فقد كان يستهدفه وينفذ إليه في كثير من وجوه قوله . ولا ريب في أن هذا بقية من وظيفته القديمة في القصر ، فقد تعود أن يتلقى سيده ، وهو بالرغم من حريته الآن لا يستطيع أن يخلص من ربة التبعية القديمة .

ومهما يكن فقد انبجست العاطفة الوطنية في نفسه ، وإن كنا نلاحظ

شيئاً من الفتور أول الأمر في متابعة الشعب في آماله ، ويتضح ذلك في قصيدته التي نظمها في « مشروع ملر » وهو مشروع عارضه المصريون سنة ١٩٢٠ فكان من الواجب أن يقف شوقي في صفوفهم ، ولكننا نراه يتخلف مع أقلية كانت راضية عن المشروع ، فيقول :

ما بالُ قوى اختلفوا بينهم      في مِذْحَةِ المشروع أو ثَلْبِهِ  
من يَخْلَع النِّيرَ يعيشُ برهَةً      في أثر النِّيرِ وفي نَذْبِهِ  
لا تستقلُّوه فما دهركم      بحاتم الجود ولا كعبِهِ

وأحسَّ شوقي أنه سقط في وهدة عميقة ، فثاب إلى رشده ، ولم يعد إلى التخلف عن شعبه ، بل سار في ركبته ، حتى إذا عُرِض مشروع ٢٨ من فبراير سنة ١٩٢٢ ذهب ينادى بأنه لا ينقُ بأمانينا ، وأذاع ذلك في قصيدته التي يقول في مطلعها وفي أثنائها :

أَعِدَّتِ الرَّاحَةُ الكبرى لمن تَعَبَا      وفاز بالحق من لم يَأْلُهُ طلبَا  
وما قَضَتْ مصرٌ من كلِّ لُبَّانَتِهَا      حتى نَجَرَ ذبول الغبِطَةِ القُشْبَا  
نَلْتَمُ جليلاً ولا تُعْطُون خَرْدَلَةً      إلا الذي دفع الدستورُ أو جلبَا  
تمهدتْ عقباتٌ غير هَيِّنَةٍ      تَلْقَى رِكَابُ السَّرَى من مثلها نَصَبَا  
وأقبلتْ عقباتٌ لا يُدَلِّلُهَا      في موقف الفصل إلا الشعبُ مُنْتَخِبَا  
له غَدَا رأيه فيها وحكمتُهُ      إذا تمهل فوق الشوك أو وثَبَا

وانصبَّ شوقي مع الشعب يغنيه آماله في الدستور والنظام البرلماني وفي التعليم والجامعة وفي الجيش ، وفي كل ما يحيش بنفسه من آمال وما يدور بفكره من خواطر ، فليس هناك من حادث يمرُّ به إلا ويستخلص له منه حكمة وعظة ، وليس هناك من كارثة تنزل به إلا ويقف بقربه يعزيه ويمنيه .

وكانت له قوة نفّاذة أو بعبارة أخرى عين بصيرة تستطيع أن تلمح ما يريده الشعب ، فيسبق إلى الدعوة به . فن ذلك أن النظام البرلماني الجديد الذى أخذت به مصر لعهد الملك فؤاد أحدث حرية واسعة للجماعات والأفراد ، ولم تلبث هذه الحرية أن تحولت إلى تهاور وتناحر شديد بين الأحزاب وصحفها ، وأقضى ذلك مضاجع الصفوة من أبناء مصر ، فتقدمهم شوق سنة ١٩٢٤ يدعو إلى الائتلاف والاتحاد بين الأحزاب فى قصيدته المشهورة التى يقول فيها :

إِلَامَ الْخُلْفُ بَيْنَكُمْ إِلَّا مَا	وهذى الضجة الكبرى علّاما
وفيم يكيد بعضكم لبعض	وتُبدون العداوة والخصاما
وأين الفوز؟ لا مصر استقرت	على حالٍ ولا السودان داما
تراميم فقال الناس قوم	إلى الخذلان أمرهم ترائى
وكانت مصر أول من أصبم	فلم تُخص الجراح ولا الكيلاما
ولينا الأمر حزبا بعد حزب	فلم نكُ مصلحين ولا كراما
جعلنا الحكم تولية وعزلا	ولم نعدُ الجزاء والانتقاما
وسُسنّا الأمر حين خلا إلينا	بأهواء النفوس فما استقاما

وشوق بذلك إنما يعبر عن الشعب الحزين الذى نال بعض حقوقه ، فاستغلّتها الأحزاب لتحصل على كراسى الحكم ، كأنها مغنم أو مكاسب لها ، تملأ حجورها هى وأنصارها بالذهب، وترك الشعب وراءها يتنق فى طينة البؤس تقيق الضفادع . أما السودان فيوشك أن يتلعه الإنجليز ، وإنه ليقول لسعد فى تهنته له بنجاته من رصاصة أطلقها عليه بعض الشبان ، وهو على اعتزام السفر إلى إنجلترا للمفاوضة فى السودان وبعض الشئون السياسية :

و يا سعد أنت أمينُ البلاد قد امتلأت منك أمانها

ولن تَرْضَى أَنْ تُقَدَّ الْقَنَاةُ      وَيُبْتَرَّ مِنْ مِصْرٍ سَوْدَانُهَا  
وَحُجَّتْنَا فِيهِمَا كَالصَّبَاحِ      وَلَيْسَ بِمَعِيكَ تَبْيَانُهَا  
فَمِصْرُ الرِّيَاضِ وَسَوْدَانُهَا      عَيْونُ الرِّيَاضِ وَخُلُجَانُهَا  
وَمَا هُوَ مَاءٌ وَلَكِنَّهُ      وَرِيدُ الْحَيَاةِ وَشِرْيَانُهَا  
تَتَمَّمُ مِصْرَ يَنْسَابِيْعُهُ      كَمَا تَمَّمُ الْعَيْنُ إِنْسَانُهَا

ولا نقرأ شوق في هذه الأشعار وفي غيرها من وطنياته حتى نحس مقدرة  
بارعة في صوغ عواطف المصريين الوطنية . وكانت لا تفوته حادثة بارزة  
دون أن يسجلها . ويسجل فيها مشاعر الوطن وآماله وما يضطرب في نفوس  
أهله من إحساسات ووجدانات على نحو ما نحد في قصيدته التي نظمها سنة  
١٩٢٤ حين أُطْلِقَ من السجن بعض من اتهمهم المخاكم العسكرية الإنجليزية  
بقتل السردار ، وفيها يقول :

وَجَدَ السَّجِينَ يَدًا تُحَطِّمُ قَيْدَهُ      مِنْ ذَا يَحْطِّمُ لِلْبِلَادِ قِيودَا  
رَبِحْتُ مِنَ التَّصْرِيحِ أَنَّ قِيودَهَا      قَدْ صِرْنَ مِنْ ذَهَبٍ وَكُنَّ حَدِيدَا  
يَا فَتِيَّةَ النَّيْلِ السَّعِيدِ خَذُوا الْمَدَى      وَاسْتَأْنَفُوا نَفْسَ الْجِهَادِ مَدِيدَا  
وَابْنُوا عَلَى أُسُسِ الزَّمَانِ وَرُوحِهِ      رُكِّنَ الْحَضَارَةُ بِإِذْخَاً وَشَدِيدَا  
وَجْهَ الْكِنَانَةِ لَيْسَ يُغَضِّبُ رَبِّكُمْ      أَنْ تَجْعَلُوهُ كَوَجْهِهِ مَعْبُودَا  
وَلَوْ إِلَى فِي الدُّرُوسِ وَجْهَكُمْ      وَإِذَا فَرَعْتُمْ - وَاعْبُدُوهُ هَجُودَا  
إِنَّ الَّذِي قَسَمَ الْبِلَادَ حَبَاكُمُ      بِلَدَا كَأَوْطَانِ النُّجُومِ مَجِيدَا  
قَدْ كَانَ - وَالْدُنْيَا لِحُودُ كُلِّهَا -      لِلْعَبْقَرِيَّةِ وَالْفَنُونِ مُهْودَا

وشعر شوقي في هذه الآونة وبعدها حلقات متصلة من هذه العاطفة الوطنية



التي تفيض على شعره بحرًا وجمالاً ، وكأنما أرسله القدر إلى مصر ليغنيها على قيثارتها الملهمة حاضرها وكل ما يرتبط بهذا الحاضر من حوادث ومشاعر وخواطر ، كما يغنيها ماضيها وأجدادها ومفاخره. وكلما أزمّت أزمة أو ندّت عبثة أو بسمه خفق لها قلبه ، وأثبتها شعره . وله فرحات قوية بالشباب ، وأيضاً بالشيوخ ، ولكن متى ؟ حين أجمعوا كلمتهم على اتحاد الأحزاب والائتلاف كما يرى القارئ لديوانه في قصيدتيه: « المؤتمر » و « البرلمان » . ويخيل إلى الإنسان أنه لم يترك جانباً في كياناتنا الوطنية إلا جسّمه بريشته البديعة .

وشوق في هذا إنما يغني عواطف المصريين الوطنية على نحو ما كان يغنيهم قبل الحرب عواطفهم الدينية ، وكأنه كان يرى أن الشاعر الذاتي لا يأتي بعواطف خالدة إلا قليلاً ، فأكثر عواطفه وقتية ، كالسراب يلعب من بعيد ، فإذا جثته لم تجد شيئاً . ولم يكن شوقي يحب هذا النوع من الشعر ولا أخذ نفسه به منذ أول القرن الحاضر ، ومن الخطأ أن يقاس بقياس ذاتي أو نفسي ، إلا إذا وسّعنا معنى الذات والنفس ، وجعلناها ذاتاً للغير ونفساً له . ولأننا نلف كل هذا اللف ؟ إن شوقي في وطنياته إنما كان يعبر تعبيراً نفسياً عما في ضمير مصر من مشاعر وعواطف ، وهذا يكفي فخراً له .

قد يكون حباً لوطنه ، ولكن ذلك لا يمنع مما نقره ، فهو لا يصدر في وطنياته عن محبة وحدها ، وإنما يصدر قبل كل شيء عن المصريين كلهم ، فهو يكتب لهم وينشر هذه الوطنيات في صحفهم ، لينال إطراءهم واستحسانهم ، وليقع منهم الموقع الذي كانوا يريدونه من معاصريهم ، وكانت ربة الشعر لا تعصيه ، بل كانت دائماً تلهمه هذا الفيض العذب من الشعر الوطني الرائع .

وليس فيما نزرعه غرابة ، فشوقي شاعر الصحف وشاعر الجمهور ، وقد أخذت الصحف المصرية تمتلئ بأدب سياسي وطني فيه حدة وفيه ثورة وفيه عنف ، فاتجه شوقي مع أدباء السياسة يقطر للشعب عواطفه الوطنية ، ومدّ صوته بالغناء والشّدّ ، فأصبح أقوى صوت في الوادي وأجهره ، وأفخمه وأحلاه ، لا لشيء إلا لقوة فنه ، وروعة شعره .

وإذن فشوقى فى شعره الوطنى إنما يـصور عواطف الأمة المصرية قبل أن يـصور عواطفه الخاصة ، فعواطفه دائماً لآلهمه ، إنما يهمه من يقدم لهم الصلوات والقرايين فى حرارة وإيمان . وكان قبل الحرب يقدم هذه القرايين والصلوات لفرد يعبده ويسبح بحمده ، أما اليوم فيقدمها لمعبود جديد ، هو أمة ناهضة خليفة بأن تستعبد مواطنياً وأن يهبوها أرواحهم مخلصين وشعرهم وفهم راضين . وكان بين النقاد من يقرأ هذا الشعر الوطنى لشوقى ، فيقول إنه لا يعبر فيه عن إخلاص حقيقى ولا عن عاطفة حقيقية ، فهو ليس مصرياً ، بل هو تركى متمصر ، لا يحس الوطنية المصرية إلا إحساساً ظاهرياً أو من الظاهر ، فهو لا يستبطنه ، ولا يتغلغل فى ضميره وأعماقه ، يقول عباس العقاد : « كان شوقى يحسُّ الوطنية المصرية كما يحسها التركى المتمصر من طبقة الحاكـمين أو المقربين إلى الحكومة ... وكان بمعزل عن الأمة فى شعوره ، لا يخامرها بعطفه ، ولا تخامر عطفها ، ولا يناضل فى ميدانها نضال من يهمه النصر والهزيمة ، فما نصر مذهباً قط بين مذاهب السياسة الوطنية إلا فى إبان دولته القائمة ، أو فى الوقت الذى يأمن فيه سوء العاقبة ، وقد كان هذا مفهوماً منه وهو فى وظيفته مقيد بمراسم الديوان وأحكامه ، وليس هذا بمفهوم منه بعد خروجه من الوظيفة إلا على الوجه الذى قدمناه عن شعوره بالوطنية<sup>(١)</sup> . والعقاد مبالغ فى حكمه ، فقد أحب شوقى مصر ، ومن ليقه حبه كتب وطنياته ، ولكن كما قلت كان يصدر عن ذلك لا من داخله وحده ، ولكن أيضاً من داخل المصريين ، فمشاعره فى شعره الوطنى مستخلصة من بلده وأبناء بلده كما يُستخلصُ العطر من الزهر . وهذا لا يفضُّ من شوقى ، فسيان فى وطنياته صدوره عن ذاته أو غيره أو عنهما جميعاً ، فهو يغنى شعبه ، ويغنى نفسه ويعكس فى مرآة شعره عواطف المصريين ، لسبب بسيط ، أو بعبارة أدق لتحول مهم طرأ فى حياة الشعراء المعاصرين ، وهو أنهم نظموا شعرهم لا لينشدوه الخلفاء والأمراء وبطاناتهم ، وإنما لينشدوه الجماهير وليتلوه الناس فى الصحف .

ولو أن هذا التحول لم يطرأ على حياة الشعراء ما ظهر هذا الشعر الوطني الحديث ، فهو شعر أُلّف للشعوب ، ولشعورها بوطنيتها وقوميتها ، ولذلك يكون من الخطأ أن نزن استقلال الشاعر به ، وأنه يصدر فيه عن فورات في نفسه ، ناسين أن منابعه الحقيقية وفوراته النائرة إنما تنبع وتفور من البركان الكبير ، بركان الأمة . وهذا لا يعنى عدم إخلاص في الشاعر ولا ضعف وطنية فيه ، وإنما يعنى تسجيل هذه الظاهرة الحديثة ظاهرة تأثير الشعوب العربية في شعرائها المعاصرين واستنطاقهم شعراً يعبرون به عن عواطفها وأمانها وما تشعر به من حزن وفرح وشقاء وسعادة .

ولا يستطيع شخص أن ينكر على شوقي وطنيته ، لأنه يجارى بهذا الشعر شعبه ، بل لعل هذا نفسه هو الدليل الصارخ على وطنيته ، فقد خلّص نفسه من دائرة أنانيته الضيقة ، فلم يتغنّ بعواطف محدودة تخصه ، وإنما تغنى بعواطف شعبه ، وارتفع إلى آفاق من السمو ، انقطعت أعناق معاصريه من الشعراء دون الوصول إليها . أما أنه لم يناضل في سبيل نصرة مذهب سياسى معين ، فهذا رأيه إذ لم يكن يجب هذا اللون من التشاحن<sup>(١)</sup> . وحقاً نجد بين معاصريه أدياء احترقوا الحزبية احترافاً ، فهم كل يوم في حزب ، ينتقلون مع الريح يميناً وشمالاً ، ويدقون الطبل دقاً عريضاً اليوم لهذا الحزب ، ثم ينصرفون إلى حزب آخر ، فيضربون الطبل له ضرباً يصم الآذان والأسماع . ولم يكن شوقي يجب أن يعيش هذه المعيشة الملونة ألوان الطيف ، وكان في الوقت نفسه غنياً عن أن يرتق بشعره فاعترل الأحزاب ، وعاش مستقلاً ، حتى لا يصدم أحداً بكلمة أو همسة .

وكل هذا من حق شوقي ، فالتناس يختلفون في مزاجهم ، منهم من يحب المصارعة ، حتى مصارعة الثيران لا الإنسان ، ومنهم الهادى الذى لا يستطيع أن يشاهد لوناً من ألوان المصارعة بين الناس . ولم يعرف شوقي يوماً المصارعة فقد جرت حياته في هدوء ولم تتخللها عاصفة سوى عاصفة الننى ، ومع ذلك

مرّت بسلام . ومثله في هديته ومزاجه لا تقاس وطنيته بصراعه واصطدامه  
بالناس ، وإنما تقاس بفته وشعره الذي سخره لمصر والمصريين ، وفي ذلك  
يقول في قصيدته « نهضة مصر » :

جعلتُ حُلَلاها ومثالها	عيونَ القوافي وأمثالها
وأرسلتها في سماء الخيال	تجرُّ على النجم أذيالها
وإني لغريدُ هذى البطاح	تغذّي جناها وسلَسَالها
ترى مصرَ كعبةَ أشعاره	وكلُّ معلقةٍ قالها
وتلمحُ بين بيوت القصيدة	جِجالَ العروس وأحجالها <sup>(١)</sup>
أدار النسبَ إلى حُبها	وولّى المدائحَ إجلالها
أزّن بغابرها العبقريّ	وغنى بمثل البكي حالها
ويروى الوقائع في شعره	يروضُ على البأس أطفالها
وما لمحو بعدُ ماء السيوف	فما ضرَّ لو لمحو آلهَا

وكأنما كان يحسُّ شوقى أنه مزار مصر، بعثه الله إليها، لينفخ في روحها،  
مستمداً تارة من حاضرها، وتارة من ماضيها. وإذا كانت مصر تفاخر بأعجادها  
القديمة وما اكتشف من تحف الفن في مقابر توت عنخ آمون وغيره، فأولى لها أن  
تفاخر بهذا الشاعر الذى أحال لها هذه الأعجاد والتحف الحائنا ساحرة.

ومهما يكن فقد غنى شوق للشعب المصرى عواطفه الوطنية الماضية والحاضرة  
ببناء مملكته ولا يزال يملك عليه لُبُّه ، وكان الجمهور المصرى فى أثناء هذه الحقبة  
من حياته يترهف أذنه له، ويتنظره مع الصباغ فى صحيفة الأهرام أوفى صحف  
أخرى كصحيفة الجهاد أو السياسة ، ليمتع شعبه بهذه الآيات البديعة من

(١) ججال العروس : جملة : بيتها المزدان. أحجال : جمع حجل : الخلل.

الوطنيات التي كان ينظمها ، والتي لم يعد بين أبناء الوادي من يستطيع أن ينافسه أو يشق غباره فيها ، حتى حافظ إبراهيم الذي كان يصول ويجول في ميدان هذه الوطنيات وحده قبل الحرب الكبرى ألقي رايته واستسلم ، فإن فنه لم يكن من القوة بحيث ينهض لقن شوقي وصناعته .

وظل شوقي يرتل للمصريين أعياد جهادهم وأحداث سياستهم ، ولم يكتف بذلك ، بل وضع الأناشيد لينشدها النشء ، ويتغنوا بها في طرقاتهم وكشأفاتهم وحريرهم وسلمهم ، من مثل هذا التشيد :

اليومَ نسودُّ	بوادينا	ونعيدُ	محاسنَ	ماضينا
ويشيد العزَّ	بأيدينا	وطنُ	نغديه	ويغدينا
وطنُ	بالحقِّ	نؤيدهُ	وبعين	الله نُشيدهُ
ونحسنه	ونزيَّنهُ	بماثرنا	ومساعينا	
سرُّ التاريخ	وعنصرهُ	وسريرُ	الدَّهرِ	ومنبَرهُ
وجنانُ	الخُلدِ	وكوثرهُ	وكفى	الآباء رباحينا
نتخذ الشمسَ	له تاجاً	وضُحاهَا	عرشاً	وهاجا
وسماءُ	السُّودِّ	أبراجاً	وكذلك	كان أولينا
العصر	يراكم	والأممُ	والكرنكُ	يلحظ والهرمُ
أبني	الأوطان	ألا هممُ	كبناء	الأول يبيننا
سعيًا	أبدًا	سعيًا	سعيًا	لأنيل المسجد وللعليا
ولنجعلُ	مصرَ	هي الدنيا	ولنجعل	مصر هي الدنيا

وفي الجزء الرابع من ديوانه تشيده ( بنى مصر مكانكم تيمًا ) وتشيد الكشافة

والوطن و) النيل العذب هو الكوثر). ولا يقرأ أحد هذه الأناشيد حتى يشعر شعوراً عميقاً بأن شوقى كان منحة رائعة من ربّة الشعر لمصر الحديثة ، فقد أحالتها شعراً ، أحالت ماضيها أوتار ينجها ، وحاضرها أوتاهضها ، كما أحالت مستقبلها في هذه الأناشيد أحلاماً سعيدة ، بل أعياداً وأفراحاً إن صح هذا التعبير .

ولم ينطق شوقى في الصحف عن الروح الوطنية لمصر وحدها ، بل خلّق بقيثارته في جو العالم العربى كله ، وحقاً إنه كان يخلق في هذا الجو وينطق عن أهله وشعوبه قبل الحرب الكبرى ، ولكن اللحن تغير الآن ، وقبل هذه الحرب كان يذكر العروبة على هامش مدائح في الترك أو في الرسول الكريم ، أما اليوم وفي هذه الحقبة فإنه يتغنى بالتزعات الوطنية والقومية الطارئة على هذه الشعوب . وربما لحنا في سينيته ونونيته الأندلسيتين شيئاً من هذا الاتجاه الجديد ، وهو التغنى بالعرب ، ولكنه حينئذ كان يذكر مجدهم الدائر ، أما بعد الحرب الكبرى ، وبعد نموّ النزعات القومية ، فإننا نجده يقف من العرب موقفه من مصر ، فهو يتغنى بأعجادهم الماضية ، وهو يتغنى بثورتهم الحاضرة ، وهو يحس إحساساً قوياً بأن مصر والشام والعراق وغيرها من البلاد العربية أسرة واحدة ، حتى يقول في قصيدته يوم تنويجه :

ربّ جَارٍ تَلَفَّتْ مِصرُ تولى	ه سؤالَ الكريم عن جيرانه
بعثتني معزياً بمآلى	وطنى أو مهنئاً بلسانه
كان شعرى الغناء فى فَرْح الشر	ق وكان العزاء فى أَحْزانه
قد قضى الله أن يؤلّفنا الجُرْ	حُ وأن نلتقى على أشجانِه
كلما أنّ بالعراق جريحُ	لمس الشَّرْقُ جَنَبه فى عَمانه
وعلينا كما عليكم حديدُ	تنزّزى الليوثُ فى قُصْبانه
نحن فى الفكر بالديار سواء	كلُّنا مشفقٌ على أوطانه

أخذ شوقي يحسُّ بهذه الروابط القوية بين الأمم العربية، فسوّر مجدهم متآلفة، وأنشيدهم في أفراحهم وأحزانهم متحدة، وهذه قيثارته تشاركهم في مسراتهم وتهنئاتهم وتعزياتهم. وربما لم يظفر قط من شوقي بما ظفرت به سوريا، فقد راح يرتل عصرها الزاهي أيام الأمويين، ويشيد بأبنائها في قصيدته التي أنشدها بدمشق في المجمع العلمي العربي يوم ١٠ من أغسطس سنة ١٩٢٥، وفيها يقول:

قُم نَاجِجًا جَلَّوْا وَانْشُدْ رَسَمَ مَنْ بَانُوا      مَسَتْ عَلَى الرَّسَمِ أَحْدَاثُ وَأَزْمَانُ  
هَذَا الْأَوْدِيمُ<sup>(١)</sup> كِتَابٌ لَا كِفَاءَ لَهُ      رَثُّ الصَّحَائِفِ بَاقٍ مِنْهُ عُتْوَانُ  
بَنُو أُمَيْةٍ لِلْأَنْبَاءِ مَا فَتَحُوا      وَلِلْأَحَادِيثِ مَا سَادُوا وَمَا دَانُوا  
كَانُوا مُلُوكًا سَرِيرُ الشَّرْقِ تَحْتَهُمْ      فَهَلْ سَأَلْتَ سَرِيرَ الْقَرْبِ مَا كَانُوا  
عَالِينَ كَالشَّمْسِ فِي أَطْرَافِ دَوْلَتِهَا      فِي كُلِّ نَاحِيَةٍ مُلْكٌ وَسُلْطَانُ  
لَوْلَا دِمَشْقُ لَمَا كَانَتْ طُلَيْطَلَةُ      وَلَا زَهَتْ بِنَى الْعَبَّاسِ بَغْدَانُ<sup>(٢)</sup>  
مَرَرْتُ بِالْمَسْجِدِ الْمَحْزُونِ أَسْأَلُهُ      هَلْ فِي الْمَصَلَّى أَوْ الْمَحْرَابِ مَرَاوُ  
تَغْيِيرُ الْمَسْجِدِ الْمَحْزُونِ وَاخْتَلَفَتْ      عَلَى الْمَنَابِرِ أَجْرَارُ وَعِيدَانُ  
فَلَا الْأَذَانُ أَذَانٌ فِي مَنَارَتِهِ      إِذَا نَعَالِي وَلَا الْآذَانُ آذَانُ

ولم تَمُدَّحْ دِمَشْقُ بِقَصِيدَةِ وَلَا ذُكِرَ مَجْدُهَا الْغَايِرُ، كَمَا مُدِّحَتْ وَذُكِرَ مَجْدُهَا فِي هَذِهِ الْقَصِيدَةِ الَّتِي صَاغَ فِيهَا شَوْقِي عَوَاطِفَ الدَّمَشْقِيِّينَ وَعَبَّرَ لَمْ تَعْبِيرًا نَفْسِيًّا دَقِيقًا عَمَّا يَحْوِلُ فِي ضَمَائِرِهِمْ. وَقَدْ انْطَلَقَ يَصِفُ رِيَاضَهَا وَجَنَاتَهَا فَقَالَ:

آمَنْتُ بِاللَّهِ وَاسْتَنْبَيْتُ جَنَّتَهُ      دِمَشْقُ رَوْحُ وَجَنَاتُ وَرِيحَانُ  
جَرَى وَصَفْقُ يَلْقَانَا بِهَا (بَرَدَى)<sup>(٣)</sup>      كَمَا تَلْقَاكَ دُونَ الْخُلْدِ رِضْوَانُ

(١) الأديم: وجه الأرض. (٢) بغداد. (٣) بردى: نهر دمشق.

دخلتها وحواشيها زُمُرْدَةٌ والشمس فوق لُجَيْنِ الماءِ عَفْيَانُ<sup>(١)</sup>  
 الحور في (دُمِرٍ)<sup>(٢)</sup> أو حول هامتها حورٌ كواشفٌ عن ساقٍ وولدانُ  
 و (ربوة) الوادِ في جلبابٍ راقصةٍ الساقِ كاسيةٌ والنحرُ عُرْيَانُ  
 وما زال يتغنى بطبيعة الغوطة والشام حتى انتهى إلى نصيحة القوم بأن  
 يشيدوا كما شاد آبائهم ، وأن تتحد فرقتهم وملهم في هوى الوطن ، ويختم  
 قصيدته بهذا البيت البديع :

ونحن في الشرق والفُصْحَى بنورهم ونحن في الجرح والآلام إخوانُ  
 وانهر أهل دمشق ، فقد جاءهم شوقٌ بتميمة لا تقل روعةً وياناً عن  
 تمانه في مصر بلده ، وأصبح شاعرهم الذي يغنى روحهم الوطنية على نحو ما  
 يغنى الروح المصرية . ولم تلبث الحوادث أن عصفت بسوريا ، فإن الدروز  
 ثاروا وثارَت معهم دمشق فهاجها الفرنسيون بالقنابل ، وكانت بينهم وبين أهلها  
 وقعة مشهورة ، وأنزلوا بهم قارعة من قوارعهم ، فحُضِبَت الدماءُ الذكية شوارع  
 دمشق ودروب الغوطة ، وتلفتت دمشق إلى شاعرها ، فإذا هو يندب يومها  
 أروع تَدَبُّب ، وكأنما انبجست فيه نفس الفورة الوطنية التي انبجست  
 في قلوب أهلها ، وانحلت في فؤاده خيوط مشاعرهم ، واستمع إليه يقول :

سلامٌ من صَبَا بَرَدَى أرقُ ودَمْعٌ لَا يُكْفَكُفُ يا دِمَشْقُ  
 ومَعْذَرَةٌ البراعة والقوافي جلالُ الرُّزْءِ عن وَصْفِ يَدِ  
 لَحَاها اللهُ أنباءُ تَوَالَتْ على سَمْعِ الوليِّ بما يَشُقُّ  
 تكاد لروعة الأحداث فيها تُخَالُ من الخرافة وهي صِدْقُ  
 وقيل معالمُ التاريخ دُكَّتْ وقيل أصابها تَلَفٌ وَحَرَقُ

(١) العفیان: ذهب متوهج. (٢) دمر: ضاحية من ضواحي دمشق. الحور: شجر عظيم.



رِبَاعُ الخُلْدِ وَيَحْكُ مادهاها      أَحَقُّ أَنها دَرَسَتْ أَحَقُّ  
 وَأَيْنَ دُمَى المقاصِرِ مِنْ جِبالٍ      مَهْتَكَةٍ وَأَسْتارٍ تُشَقُّ  
 بُرْزَنْ وَفِي نِواحِي الأَيْلِكِ نارٌ      وَخَلْفَ الأَيْلِكِ أَفْراخٌ تُزَقُّ  
 إِذا عَصَفَ الحديدُ احمرَّ أَفْقُ      على جَنْباتِهِ واسودَّ أَفْقُ  
 بَنى سُوْرِيَّةً أَطْرَحُوا الأَماني      وَأَلْقُوا عَنْكُمُ الأَحْلامَ أَلْقُوا  
 نَصَحْتُ وَنَحَنُ مَخْتَلِفُونَ داراً      وَلَكِنْ كُلُّنا فِي الهَمِّ شَرِقُ  
 وَيَجْمَعُنَا إِذا اِخْتَلَقَتْ بِلادُ      بَيانٌ غَيْرُ مَخْلَفٍ وَتُغْلَقُ  
 وَلِلأَوْطانِ فِي دَمٍ كُلِّ حُرٍّ      يَدُ سَلَفَتْ وَدَيْنٌ مُسْتَحِقُّ  
 جِزائِكُمْ ذُو الجَلالِ بَنى دِمَشقِ      وَجِزُّ الشَّرْقِ أَوَّلُهُ دِمَشقُ

وليس في سوريا أديب إلا ويحفظ هذه القصيدة العصماء التي وَهَّجَ شوقي ألحانها لأعلى أوتار قيثارته أو نفسه فحسب، بل أيضاً على أوتار قلوب أهل سوريا أنفسهم، فقد أذاب فيها كل عواطفهم ومشاعرهم، فأحبوه بل آثروه على ذات شعرائهم، ولذلك كنت لا تذكره لأحدهم، إلا ويخفق فؤاده حين سماع اسمه ولم يتحدث أن هاجمه هناك أحد بتقدمه، فقد كانوا يرونه، ولا يزالون، نفحة سماوية، فلم يحاول أحد منهم تعويق فيضه يوماً ولا هدمه.

وعلى هذا النحو أخذت ربةً شعر شوقي ترفوف لا في سماء الوطنية المصرية وحدها، بل أيضاً في سماء الوطنية السورية وفي سماء كل بلد عربي، تنزلُ هنا وهناك متى أحببت أو أرادت، وتنزلُها الحوادث، فتصفق بأجنحتها، وتغنى العرب أناشيد وطنياتهم وحررياتهم، وتصور لهم آمالهم في مستقبل هنيء.

وقد جفَّ في شوقي بعد الحرب الكبرى وزوال الخلافة التركية معين تركياته القديمة. نظم بعض قصائد في انتصار مصطفى كمال على اليونان، ولم يلبث أن خاصمه حين سمع بثورته على القديم كله. وكان هذا من حسن حظ البلاد

العربية ، فإنه لم يعد يتغنى بالترك ولا بما يتصل بهم من الخلافة ، وأيضاً فإنه لم يعد يتغنى بالسفور وكوكسو أو جكسو وجسر غلطة بل أصبح يتغنى بالعرب ، ونظم في طبيعة البلاد العربية ، وشداً بجنتاتها وأنهاها ومناظرها . وكان يكثر من زيارة لبنان بعد الحرب ، فخصّ رياضها وغدّ رانها وسهولها وجبالها بقصائد بديعة ، واسمعه يقول في واحدة منها :

لُبْنَانُ وَالْخُلْدُ اخْتَرَا اللهُ لَمْ      يُوسِّمَ بِأَزَيْنَ مِنْهُمَا مَلَكُوتُهُ  
مَلِكُ الْهَضَابِ الشَّمَّ سُلْطَانُ الرُّبَى      هَامُ السَّحَابِ عَرُوشُهُ وَتُخُوتُهُ  
أَبْهَى مِنَ الْوَشْيِ الْكَرِيمِ مُرُوجُهُ      وَأَلْدُّ مِنْ عَطَلِ النُّحُورِ مَرُوتُهُ<sup>(١)</sup>  
وَكُنَّ أَيَّامَ الشَّبَابِ رُبُوعُهُ      وَكَانَ أَحْلَامَ الْكَعَابِ بَيُوتُهُ

وكل ذلك كان ثمرة نزعة العروبة التي انطوت عليها نفس شوقي ، فهو يشارك العرب في ثورتهم وفي تصوير أمجادهم وطبيعة بلادهم وفراديسهم وجنتاتهم ، وكان له من القدرة في التعبير ما جعله يبدّ معاصريه في كل ناحية لمسّها ، بل ما جعل العرب أنفسهم يعدّون بعض قصائده كأنها مصاحفهم .

وأظن أننا لم ننس ما قلناه عن هذه الأنغام كلها ، فهي من وحى الجمهور المصري والجماهير العربية التي أخذ شوقي يُنشّد لها في الصحف هذه المزامير ، وهي مزامير جديدة لا عهد للشعر العربي بها ، فلم يكن الشاعر العربي قبل هذا العصر يفتي في الجماهير ولا كان يعبر عن روحها الشعبية أو الوطنية ، إنما كان يعبر عن نفسه أو عن سادته . أما في هذا العصر فقد تحول يعبر عن أمته وعن قارئيه ، فشوق في أثناء عمله لهذا الشعر كله لا يفكر في عواطفه ، وإنما يفكر في عواطف قرائه بمصر والبلاد العربية . ولولم تتطور حياة مصر وحياة الشرق من حولها ، وتظهر فكرة الوطنية والقومية ، ويأخذ الشعب المصري والشعوب العربية في البروز ، بل في السيادة والحياة الديمقراطية ، ولولم تظهر الصحف وينتشر

(١) مروت : جمع مروت ، وهو المفازة .

التعليم ، ويظهر جمهور واسع يتجه إليه الشعراء بشعرهم ، لولا هذا كله ما تحول الشعر العربي إلى هذه الوجوهات الجديدة التي نجدها عند شوقي .

وهو في الحقيقة خير مثال لما طرأ على شاعرنا الحديث من تطور ، فقد عاش يغنى غيره ، يغنى عواطفه ومشاعره ، غنى عباساً وغنى مصر والإسلام والعروبة من خلاله ، وداخل ظلاله . وربما كانت مدائح الرسول فقط هي التي صاغها مستقلة عن عباس في هذه الحقبة ، ومع ذلك فقد حجَّ عباس ، وربما كانت هذه النزعة الدينية تعجبه .

هكذا كان شوقي أولاً وقبل منقاه ، فلما عاد لم يجد سيده ، فتحول إلى معبود جديد هو الشعب المصري والشعوب العربية . فهو دائماً لغيره ولا يفكر في عواطفه وميوله ، وإنما يفكر في عواطف غيره وميوله ويحسن إلى أبعد حد التعبير عن ذلك ، كأنه موكلٌ بصدق التعبير النفسى عن هذا الغير ، سواء أكان أميراً أم كان شعباً أم شعباً .

ولا يظهر ذلك في شعر شوقي السياسى فحسب ، بل يظهر في كل ضروب شعره الأخرى ، فهو دائماً لا يعنيه نفسه ، إنما تعنيه أشياء خارجة عنه ، وكان الجمهور وكانت الصحف دائماً قبلته ، حتى حين كان يغنى للخديوى عباس ، وحين كان يعتزل الناس في برجه العاجى أو الذهبي ، فلم ينفك عنه اهتمامه بالجمهور والصحف . إنما الذى يلاحظُ أن هذا الاهتمام يتطور وتختلف اتجاهاته مع مر الزمن ، فهو يهتم بالجمهور قبل الحرب الكبرى فيغنيه التركيات ، ويغنيه الإسلاميات ، ويغنيه تاريخه ، كما يغنيه عروبه . ولكن لا تنحسر موجة الحرب حتى تفيض مع شعبه والشعوب العربية مشاعره الوطنية . وهذا معنى أن شوقي يصور أوضح تصوير تطور شاعرنا الحديث مع جمهور قرائه ومع الصحف التى يقول عنها في إحدى قصائده إنها آية العصر .

وليس ما قدمنا كل ما نجده للجمهور والصحف من أثر في شعر شوقي ، فهناك جوانب أخرى في الديوان يتضح فيها هذا الأثر انضاحاً شديداً . ولا نبالغ إذا قلنا إن كل شعر شوقي تقريباً أُريد به الجمهور والصحف ، فهو

يَنَزَعُ عَنْ قَوَسَيْهِمَا فِي مَنَاحِي شِعْرِهِ الْمُخْتَلَفَةِ، وَهِيَ مَنَاحٍ مُتَعَدِّدَةٌ، وَرَبَّمَا كَانَتْ  
كَلِمَةُ الْمُنَاسِبَاتِ خَيْرَ كَلِمَةٍ تَجْمَعُهَا وَتَضُمُّ أَطْرَافَهَا الْمُتَبَاغِدَةَ .

### ٣

#### المناسبات

رَأَيْنَا شِعْرَ شَوْقٍ يَتَطَوَّرُ تَحْتَ تَأْثِيرِ الْجُمْهُورِ الَّذِي يَقْرَأُهُ فِي الصَّحَفِ ،  
وَمَا زَالَ يَصْعَدُ فِي تَطَوُّرِهِ حَتَّى انْتَهَى إِلَى هَذَا الشِّعْرِ الْوَطَنِيِّ أَوْ السِّيَاسِيِّ .  
وَيَسْتَطِيعُ أَنْ نَرُدَّ إِلَى هَذَا الْمَوْثَرِ فِي شِعْرِهِ كَثِيراً مِنْ جَوَانِبِهِ ، فَنَحْنُ إِذَا ذَهَبْنَا  
نَتَصَفَّحُ شَوْقِيَّاتِهِ وَنَجِدُهَا فِي أَغْلِيهَا شِعْراً قَبِيلَ فِي مَنَاسِبَاتٍ مُخْتَلَفَةٍ ، فَهُوَ يَمْلَحُ  
الْخُلْدِيَّ فِي أَعْيَادِهِ وَفِي أَثْنَاءِ تَنَقُّلاتِهِ بِمَصْرٍ أَوْ بِرُجُوعِهِ إِلَيْهَا مِنَ الْآسَاطَةِ ، وَهُوَ  
يَرَى الْأَحْيَانِ الَّذِينَ يَشُوقُونَ ، وَلَا يَبْزُغُ حَادِثٌ أَوْ مُخْتَرَعٌ جَدِيدٌ إِلَّا يَهْزُ نَفْسَهُ  
وَيَحْفَظُهُ لِنَظْمِ الشِّعْرِ .

وَلَكِنْ لَا نَقْظُنْ أَنَّهُ فِي ذَلِكَ كُلِّهِ يَنْفَصِلُ عَنِ الْجُمْهُورِ ، فَقَدْ كَانَ يَمْلَحُ  
سَيِّدَهُ ، وَيُنْشِرُ مَدِيحَهُ فِي الصَّحَفِ ، وَهُوَ لَذَلِكَ لَا يَفْكُرُ فِيهِ وَحْدَهُ ، بَلْ يَفْكُرُ  
أَيْضاً فِي الْجُمْهُورِ الَّذِي سَيَقْرَأُهُ . وَشَوْقٍ مِنْ هَذِهِ النَّاحِيَةِ يَنْفَصِلُ فِي مَدِيحِهِ عَنْ  
الشُّعْرَاءِ الْقَدَمَاءِ : الْعَبَّاسِيِّينَ وَغَيْرِهِمْ ، فَقَدْ كَانُوا لَا يَفْكُرُونَ إِلَّا فِي الْخُلَفَاءِ  
وَالْأُمَرَاءِ الَّذِينَ يَمْدَحُونَهُمْ ، فَإِنْ فَكَّرُوا فِي غَيْرِهِمْ فَلَتَمَّا يَفْكُرُونَ فِي الطَّبَقَةِ  
الْمُسْتَنْيرَةِ الَّتِي تَحِيطُ بِهَؤُلَاءِ الْخُلَفَاءِ وَالْأُمَرَاءِ مِنْ بَطَانَتِهِمْ وَحَوَاشِيهِمْ . أَمَّا  
شَوْقٍ فَلَا يَفْكُرُ فِي أَثْنَاءِ مَدِيحِهِ فِي عَبَّاسٍ وَحَاشِيَتِهِ وَحْدَهُمَا ، وَإِنَّمَا يَفْكُرُ  
أَيْضاً فِي الْجُمْهُورِ أَوْ الْجَمَاهِيرِ الَّتِي سَتَقْرَأُهُ فِي الصَّحِيفَةِ الْمُخْتَارَةِ الَّتِي يَنْشُرُ  
فِيهَا شِعْرَهُ . وَنَفْسُ عَبَّاسٍ سَيِّدِهِ كَانَ يَفْكُرُ فِي هَذِهِ الْجَمَاهِيرِ الَّتِي سَتَقْرَأُ  
شِعْرَ شَوْقٍ بِأَكْثَرِ مَا كَانَ يَفْكُرُ أَسْلَافَهُ مِنَ الْأُمَرَاءِ . وَمِنْ هُنَا يَتِمُّ لَهُ شَوْقٍ  
هَؤُلَاءِ الْقُرْلَ ، وَيَحَاطِلُ أَنْ يَأْتِيَهُمْ بِمَا يَمْلَأُ أَنْفُسَهُمْ إِعْجَاباً بِسَيِّدِهِ وَبِوَلِيِّ نَعْمَتِهِ .

وَنَحْنُ إِذَا اسْتَشْنَيْنَا مَدَاجِجَهُ الْأَوَّلَى الَّتِي وَصَفَ فِيهَا حَفَلَاتِ أَقِيمَتْ فِي

قصر عابدين ، وصوّر فيها الخمر والرقص وجدناه يهجر هذا اللحن ،  
ويأخذ في تملق الجمهور المصرى بجانب تملقه لسيدته ، فهو لا يصنع القصيدة  
لعباس وحده ، وإنما يصنعها له وللشعب ، وكانت له حيلٌ إلى ذلك كثيرة ،  
فهو إذا مدح عباساً في عيد من أعياده اختار مَلابسة شعبية ، أو وقف يشيد  
بأعماله للشعب وإصلاحاته ، وكان عباس في الشطر الأول من حكمه مغاضباً للإنجليز  
وكان المصريون يحبونه ، فكان شوقى يعتصر لهم هذا اللحن دائماً في شعره . ومن  
يقرأ مدائحه فيه بالجزء الأول من « شوقياته » وهو يشتمل على أكثرها يجدد يربط  
دائماً عباساً بالشعب ، وهو لذلك يختار مناسبة يجعلها مركز قصيدته ، كأن  
يزور عباس طنطا ، أو يفد وباء « الكوليرا » على البلاد ، أو تكون عمته فاطمة  
بنت إسماعيل من أسباب إنشاء الجامعة المصرية القديمة ويَحْتَفِلُ بافتتاحها .  
وكأنما يريد شوقى أن لا يكون عباس هو القطب أو محور الدائرة ، فالشعب لا بد  
أن يكون له مكانه . وقرأ قصيدته فيه « وداع فروق <sup>(١)</sup> وتهته العيد » فلنك  
تجده يُدْخِلُ في نسيجها خيوطاً ترزع المصريين ، وخيوطاً أخرى ترزع  
العرب جميعاً من مسلمين ومسيحيين ، أما الخيوط التى تهم المصريين فتتضح  
في مثل قوله :

عروسُ الشرقِ مصرُ ولا أبالى      لقد سَبَّتُ وما بلغ الرُّضاعا  
أخذتَ بِشُورَوِيَّ الحكمِ فيها      وما تَأَلَوُ مناهجَه اتباعا  
تُدْرَجُها على دُلُلٍ يباحِ      من الأحكام سَنًا واشترِعا  
وأنتِ مُنِيلُها ما تبتغيهِ      وأكرمُ من يروم لها النِّفاعا

وكأنه يتكلم بلسان المصريين إذ يقول له :

أعدْ بالعلم سُودَدها فإني      وجدتُ العصرَ علماً واختراعاً

وشوق بهذا ونحوه وإنما كان يريد أن يُرضى الرأى العام المصرى، يرضيه عنه وعن عباس، أما عنه فلائنه يغنى له عواطفه، وأما عن عباس فلائنه يصوره له أميراً ديمقراطياً يأخذ بالشورى فى حكمه، فهو يُشرك الشعب فى الإشراف على إدارة البلاد وسياستها، وهو عامل على أن يحقق لهذا الشعب كل أمانيه وآماله. وعلى هذا النحو بَشَّ شوقى فى مديحه لعباس نغماً كان جديداً على آذن الشعب، وكان يرتاح لسماعه، بل كان يحب أن يسمعه وخاصة من شاعر الأمير. ولا ريب فى أن شوقى كان يتملق بهذا النغم الشعب وعباساً جميعاً، فهو ينال به الحظوة لدى الطرفين. ولم يكن يكتفى بالحظوة عند المصريين وحدهم، ولذلك نراه فى القصيدة نفسها يتغنى بفرق، وكان يصطاف فيها عباس، وينفذ فى أثناء تغنيه بها إلى أنها كانت رومية مسيحية، فجعلها الترك عثمانية إسلامية، وينتزه القرصة، فيدعو إلى الاتحاد بين المسلمين والمسيحيين وأن يتبنوا التعصب والفرقة بينهما، فيقول:

أدارَ محمد وتراثَ عيسى      لقد رَضِيَاكِ بينهما مشاعا  
فهل تَبَذَّ التعصبَ فيك قومٌ      يَمُدُّ الجهلُ بينهمُ النزاعا

ومعنى ذلك أن شوقى فى مديحه، لم يكن كأسلافه يفكر فى الأمير وحده، وإنما كان يفكر فى شعبه، وربما مدَّ تفكيره، ففكر فى شعوب أخرى. وكل هذا جديد على قصيدة المديح العربية، فقد كانت تُولَّف قديماً للفرْد، ولم تكن تُولَّف للجمهور، ولم يكن الشاعر يسأل نفسه فى أثناء تأليفها أهذا المعنى يرضى الجمهور أو لا يرضيه، ولم يكن يبحث عن المعانى التى ينال بها رضا الرأى العام من حوله، فكل ذلك لم يكن يَعْنِيه لسبب بسيط، وهو أنه لم يكن هناك جمهور ولا صحف ولا رأى عام.

وإذا كان شوقى قد حَوَّرَ تحت تأثير الجمهور فى قصيدة المديح فإنه حَوَّرَ أيضاً تحت تأثيره فى قصيدة الرثاء. ويحتلُّ الرثاء حيزاً واضحاً فى شعره، وكان يريد فى أكثره أن يرضى بعض أصدقائه ويقضى حقوقهم عليه كما يقول

في بعض قصيده ، ولكن من يتصفح يحده ينحاز عن النذب والبكاء  
وبثّ اللوعة إلى التفكير في الحياة والموت ، وأن دنيانا لحظات قصيرة  
ملأى بالأوصاب والآلام . ويسترسل في هذا العنصر الإنساني حتى يُخرج  
القصيدة من حيز الرثاء الشخصي إلى حيز إنساني عام ، يجد فيه كل مواطن ، بل  
كل عربي ، سلوته وعزاه وما يساعده على أن يصرع حزنه وشقاه وأوجاعه  
النفسية ، كأن يقول في رثاء جدته :

ومَهْدُ المَرءِ في أيدي الرُّوَّاقِ      كَنَعَشِ المَرءِ بين النائحَاتِ  
وما مَلِمْ الوليدُ من اشتكائه      فهل يخلو المعمرُ من أذاةٍ  
هي الدنيا قتالٌ ، نحن فيه      مقاصدُ للحسام وللخنساةِ  
وكلُّ الناس مدفوعٌ إليه      كما دَفَعَ الجبانُ إلى الثباتِ  
نُرُوعٌ ما نُرُوعُ ثم نُرمَى      بسهمٍ من يَدِ المقدور آتِ  
ويقول في رثاء أمين الرافعي :

إنما العالمُ الذي منه جئنا      مَلْعَبٌ لا يُنَوِّعُ التمثيلا  
بطلُ الموت في الرواية رُكنٌ      بُنِيتُ منه هيكلًا وفصولًا  
كلما راح أو غدا الموتُ فيها      سَقَطَ السُّرْتُ بالدموع بليلا

وليس هذا العنصر في رثاء شوقي جديداً في العربية ، فهو موجود من قديم ،  
ووسَّعه المتنبي ، ثم انتهى به أبو العلاء إلى الغاية في مراتبه ، إنما الذي نلاحظه  
أن شوقي استغلَّ هذا العنصر في رثائه ، ولم يفته استغلاله إلى أبعد الحدود ،  
حتى يعمق في قرائه لإحساسهم ، أو قل حتى يخاطب أعماق نفسياتهم . وهو يسلك  
في هذا العنصر حِكماً كثيرة مقلداً لأستاذه المتنبي كما يسلك نقداً اجتماعياً ، وهو في  
كل ذلك تلميذ المتنبي .

وبذلك يصبح الشخص في أكثر مرأى شوق ليس غاية في نفسه ، بل هو وسيلة ، ليعرض شوق على قرائه حقائق الحياة ، وليقدم لهم القدوة المثل في الخلق مستعيناً في كثير من الأحوال بعبر التاريخ وبنقد اجتماعي طريف . وراثته في مصطلح كامل من أدق الأمثلة على بروز هذا العنصر في شعره ، بل على أن الميت في مراثيه يصبح كالنواة لمجموعة من الأفكار ، وكأن موته ومصيبة الشاعر فيه — وكان صديقاً له — شيء يجزى على الهامش أما الصميم فبث الحكم وبث الخلق السامى ، واستخراج العبر والعظات ، واسمعه يقول :

الناس جاري في الحياة لغاية ومضلل يجزى بغير عنان  
والخلد في الدنيا وليس بهين علبا المراتب لم تتح لجبان  
المجد والشرف الرفيع صحيفة جعلت لها الأخلاق كالعنوان  
دقات قلب المرء قائمة له إن الحياة دقائق وثوان  
فارفع لنفسك بعد موتك ذكرها

فالذكر للإنسان عمر ثان

للمرء في الدنيا جَمُّ شؤونها ما شاء من ربح ومن خُسران  
فهو الفضاء لراغب متطلع وهى المضيق لموثر السلوان  
الناس غاد في الشقاء ورائح يشقى له الرحماء وهو الهانى  
ومنعم لم يلقى إلا لذة في طيبها شجن من الأشجان  
فاصبر على نعيم الحياة وبؤسها نعيمى الحياة وبؤسها سيان

وكل ذلك إنما أراد به شوق أن يتيح لقرائه مجموعات من الخبرات والتجارب الإنسانية ، حتى يظفر بعجائبهم ، وحتى يجدوا في شعره ما ينقّس عن آلامهم ، بل ما يملأهم ثقة وطموحاً .



ولم يكن شوقى يستخدم هذا العنصر وحده فى مراثيه ، بل كان يستخدم عناصر أخرى ، حتى يوسع محيط مرثيته . ولم يكن يُبْعد فى هذه العناصر ، بل كان يستهدف لها إما فى ظروف الميت الخاصة ، وإما فى ظروف عامة تتصل به ، فإذا كان عالماً عرض للنهضة العلمية وقيمها فى حياة الأفراد والأمم ، وإذا كان وزيراً عرض للشئون السياسية والوطنية ، وإذا كان قاضياً عرض للقضاء ونزاهته ، وإذا كان قبْطياً عرض لاتحاد الفرعين فى شجرة الوطن المباركة : فرعى الأقباط والمسلمين . وكثيراً ما يتخذ من حادث مصادف عامٍ رثاءً حزيناً يلفُّ به رثاءه على نحو ما نرى فى رثائه لمصطفى فهمى ، فقد اتفق أن توفى فى أثناء الحرب الكبرى ، فخرج من رثائه إلى الحديث عن هذه الحرب وما تُفجِّحُ به الإنسانية من مثل قوله :

يا وَيَحْ وجه الأرض أصبح مأتماً      بعد القوايس من بنى حوامه  
يتقاذفون بذات هَوَلٍ لم تَهَبْ      حرَّم المسيح هلا جنى العذراء  
من مُحَدَّنات العلم إلا إنها      إثمٌ عاقبها على العطاء

وتوفى رياض فتحدث عن وزارته وأعماله وسياسته ، وعن سنة الحياة والموت ، ثم حاول أن يأتى بموضوع جديد يحوك حوله شعره ، فلم يجد إلا البخار وأنه أدرك عصر المحترعات الحديثة . وعلى هذه الشاكلة لا يزال يبحث عن مهد وثير يقدم فيه مرثيته لقرائه . وقد تحول بعد الحرب وحين شبت حركتنا الوطنية إلى إدخال إشعاعات منها كثيرة إلى مراثيه ، فمن ذلك أنه كان يرنى الصحفيين من أمثال يعقوب صروف وأمين الرافعى ، فيعرض لمواقفهم السياسية ، وكيف سلكوا أقلامهم لتحطيم الأغلال وفكِّ الرقاب ، من مثل قوله فى الرافعى :

يا أمينَ الحقوق أدبتِ حتى      لم تخنْ مصرَ فى الحقوق فتيلة  
لستُ أنساك قابعا بين دُرَجِيْ      لك مُكبًّا عليهما مشغولا  
تُنشِدُ الناسَ فى القضية لَحْناً      كالحوارى رَتَلُ الإنجيل

ماضياً في الجهاد لم تتأخر تَزِن الصفَّ أو تقيم الرُّعيلا<sup>(١)</sup>

ما نبألى مضيتَ وحدك تحمى : حَوَذَةَ الحقِّ أم مضيتَ قبِلا

ونراه في مرثية عبد الحميد أبي هيف يذكر له موقفاً وطنياً ، لم يقفه شوقي نفسه على نحو ما أسلفنا في غير هذا الموضع ، فإن عبد الحميد وقف يعارض بعنف وشدة « مشروع ملز » واستخدم في معارضته علمه بالقانون ، إذ كان أستاذاً بمدرسة الحقوق . واستغلَّ ذلك كله شوقي ، ولم يُؤارِ ، بل صرَّح هنا بفساد المشروع وكيف كان شياطين الباطل يزينونه للناس ويمسكونهم ، وكأنه يغسل وجهه من موقفه القديم . وليس هذا كل ما يلاحظُ في مرثية أبي هيف ، فقد تصادف أنه توفى ، وتَمَّ عقب وفاته ائتلاف الأحزاب المصرية ، فاستهدف لهذا الائتلاف وأطال فيه . وتوفى بعد ذلك سعد زغلول زعيم الوطن وصفيُّه : فرثاه بقصيدة عبّرت أروع تعبير عن مصر المحزونة في فللة كبدها وعن شقاها ونواحها ونشيجها ، استهلها بقوله :

شَبِعُوا الشَّمْسَ ومالوا بضحاها	وانحنى الشرقُ عليها فبكاها
جَلَلُ الصَّبْحِ سواداً يومها	فكأنَّ الأرضَ لم تخلع دُجاها
انظروا تلقوا عليها شَفَقاً	من جراحات الضحايا ودماها
وتروا بين يديها عِبْرَةً	من شهيدٍ يقطر الورْدَ شذاها
ما درت مصر بدفني صُبِّحتْ	أم على البعث أفاقت من كراها
صرختْ تحسبها بنتُ الشَّرى <sup>(٢)</sup>	طلبتْ من مخلَبِ الموت أبابها
أَرْغَنُ هامَ به وجَدانها	وأذانُ عَشِقتِه أذنانها

واستمرَّ شوقي يصور ما أصاب الوطن من هذه القارعة ، وهو في أثناء ذلك

(٢) بنت الشرى: أنثى الأسد.

(١) الرعيلا هنا : الجماعة.

يعرض للمقادير وما نصيب به الناس حتى إنها لو أرادت جماداً أو نجماً من النجوم لأصابته ، فهي تتحدى كل قدرة حتى قدرة الطب ، لا يردّها رادٌ ، ولا يعوقها عائق . ويقول إن الناس منذ آدم لا تزال تحملهم إلى قبورهم الآلة الخلدباء ، ويتمثل خوفو ومينا وأن حياً لم يفته حظٌ من خطاها ولا فات عيناً نصيبها من دموعها وبكائها .

ولم يبك شوق زعيم مصر ومن اشتركوا في حركتها الوطنية أو في سياستها فحسب ، بل بكى أيضاً زعماء العالم العربي ومن شاركوا في حركات وطنهم وثوراته :

وما الشرق إلا أسرة أو عشيرة تلم بنيتها عند كل مصاب  
وهو يضمّن مرأى هؤلاء الزعماء آمال أوطانهم ، كما يضمّن مصيبة هذه الأوطان فيهم مستهلها مثاليته الخلقية وطريقته في نثر أفكاره حول الحياة والموت ، زاجاً بالمواعظ والعبر ، محمّساً للشباب ، ناثحاً أشجى نواح وأبكاه . واقرأ قصيدته في فوزى الغزرى أحد زعماء ثورة دمشق ، فستراها تنحو هذا المنحى ، وقد بلغ منه التأثير مبلغاً عميقاً حين أعدم الطليان بطل طرابلس وزعيمها عمر المختار سنة ١٩٣١ فصور هذا الجرح الدامى الذى أصابوا به قلب هذا البلد العربى ، بل أصابوا به قلب العالم العربى كله ، يقول :

يا وَيَحَهُمُ نَصَبُوا مَنَاراً من دم يوحى إلى جيل الغد البغضاء  
جرحٌ يصيحُ على المدى وضحية تتلمس الحرية الحمراء  
واعصر من ذلك الحادث على عادته الحكم مستثيراً للهمم ، واتخذ من بطولة عمر المختار للعرب القدوة الرفيعة .

ويظهر أن هذين المحيطين من وطنه ومن العرب جميعاً لم يكونا يكفيانه ليوّسع آفاق مرأيه ، ولينال كل ما يريد من استحسان قرائه وإعجابهم ، فذهب يبحث عن أشخاص آخرين ممن ملكوا لبّ العالم وخفقت قلوب أبنائه لهم ، قرئى ( فردى ) الموسيقار الإيطالى المشهور

في أواخر القرن الماضي ، ورثى تولستوى ، وتغنى بفلسفته وزهده ودعوته الاشتراكية ، وأفاض في تصوير البائسين والفقراء ، وتحدث حديثاً مستفيضاً عن الحياة والموت ، وأدار بعض جوانب هذا الحديث بين تولستوى وأبي العلاء . ووقف على قبر نابليون ، ورثاه رثاء بديعاً تعرض فيه لأطراف من تاريخه وانتصاره ولعانه ثم انطفائه ، واستخرج من كل ذلك العظات ، وهو يفتح رثاءه بقوله :

قِفْ عَلَى كَنْزٍ بَبَارِيسَ دَفِينٍ      مِنْ فَرِيدٍ فِي الْمَعَالِ وَثِينٍ  
وافتقدْ جَوْهَرَةً مِنْ شَرَفٍ      صَدَفُ الدَّهْرِ بِتَرْبِيهَا ضَنِينٍ  
قد توارَتْ فِي الثَّرَى حَتَّى إِذَا      قَدُمُ الْعَهْدِ تَوَارَتْ فِي السَّنِينِ  
ثم يقول :

نَزَلَ الْأَرْضَ وَلَكِنْ بَعْدَ مَا      نَزَلَ التَّارِيخَ قَبْرَ النَّائِفِينِ  
شِيدَ النَّاسُ عَلَيْهِ وَبَنَوْا      حَائِطَ الشُّكِّ عَلَى أَسِّ الْيَقِينِ  
لَسْتُ تُحْصِي حُلْمَهُ أَلْوِيَّةً      أَسِرْتُ أَمْسَ وَرَايَاتِ سُبُحِينِ  
نَامَ عَنْهَا وَهَى فِي سُدَّتِهِ      دَيْدِيَانُ سَاهِرُ الْجَفْنِ أَمِينِ

وما يزال يتحدث عن أعجاده وشروقه وصعوده إلى كبد السماء ، ثم انحداره وغروبه في أحشاء الظلام . وكل ذلك أرض خصبة أو تربة مخية يستنبت فيها شوق ما يريد من أمثال الدهر وحكمه .. وعلى نحو ما وقف على قبر نابليون وقف على روما وبكى حضارتها الدائرة وشرائعها وقياصرها وأشرفها ودار شيوخها ، كاسياً ذلك كله ثياب عبء وعظمة .

ويُنْجِلُ إِلَى الْإِنْسَانِ أَنْ شَوْقٌ لَمْ يَتْرِكْ فُرْصَةً إِلَى الرِّثَاءِ الْعَامِ إِلَّا أَنْتَهَزَهَا ، فَهُوَ يَرِثِي فَيْكْتُورْ هِيْجُونِي ذَكَرَاهُ الْمَثُوبَةُ ، وَهُو يَرِثِي مُحَمَّدَ عَلِيٍّ زَعِيمَ مُسْلِمِي الْهِنْدِ . وَفِي كُلِّ ذَلِكَ يَرِيدُ أَنْ يَتَخَاطَبَ مَعَ أَكْبَرِ جُمْهُورِ عَمَلِكُنْ ، وَأَنْ يُسْمَعَ صَوْتُهُ فِي آفَاقِ

العالم كله عن طريق الصحف التى تنشر شعره وتذيعه بين الناس ، وكأنه يريد لهذا الصوت أن يمتدَّ إلى مالا نهاية .

ومن يتصفَّح الشوقيات يستطيع أن يلاحظ فى وضوح أن شوقى لم يترك مناسبة إلا ودَّون فيها شعره ، فهو لا يكتفى بالثناء والمدح على عادة شعراء العرب القدماء ، بل يحاول أن ينظم فى كل حادثة وفى كل مسألة طارئة سواء أكانت تتصل بالشرق أم تتصل بالغرب ، وارجع إلى الجزء الأول من ديوانه فستجد فيه قصيدة نظمها بمناسبة تأجيل تنويع ملك إنجلترا إدوارد السابع لإصابته بدمل ، وثانية فى ذكرى كارنارفون مكتشف مقبرة توت عنخ آمون ، وثالثة فى الاحتفال بأمين الريحانى حين وفوده على مصر ، ورابعة يناشد فيها سعد زغلول وزير المعارف حينئذ أن يقوم بإنشاء مدرسة فى المطرية ، وخامسة فى سبيل الهلال الأحمر ، وسادسة بمناسبة الإصلاح فى الأزهر ، وسابعة فى الاحتفال بأحمد حسنين بعد عودته من رحلته فى صحراء ليبيا ، وثامنة فى الاحتفال بإنشاء نقابة الصحافة ، وتاسعة قيلت فى الاحتفال بإنشاء بنك مصر ، وهلم جرا .

وانظر فى الجزء الثانى فستجد فيه قصيدة بمناسبة قدوم طيارين من باريس إلى مصر فى سنة ١٩١٤ ، وثانية فى شكسبير ، وثالثة بمناسبة كتاب فتح مصر الحديث لحافظ عوض ، ورابعة فى مسجد أياصوفيا ، وخامسة فى غاب بولونيا ، وسادسة فى المرأة العثمانية ، وسابعة فى وصف جنيف وضواحيها ، وثامنة فى ميدان الكونكورد ، وتاسعة فى زيارة مصوِّر لمصر ، وعاشرة فى معرض الأزهار بباريس ، إلى غير ذلك من مناسبات .

والجزء الثالث خاص بالثناء ، ولكن اقرأ فى الجزء الرابع فستجد قصيدة فى افتتاح منشآت الجامعة المصرية ، وثانية فى الاحتفال بوضع الحجر الأول لمؤسسة بنك مصر ، وثالثة فى افتتاح دار للبنك ، ورابعة فى افتتاح دار أخرى ، وخامسة فى مولد الأمير محمد عبد المنعم وسادسة مهداة له ، وسابعة فى حريق ميت غمر ، وثامنة فى خطبة لغليوم عاهل ألمانيا أحدثت أزمة دولية ، وتاسعة فى حفلة افتتاح نادى الموسيقى الشرقى ، وعاشرة فى تحية غليوم الثانى لصالح

الدين في القبر ، ثم طائفة من الخصوصيات ، وقصيدة في فؤاد حين زار البحيرة سنة ١٩٣٢ وكان شوق لم ينس الأغلال القديمة التي كانت تضيق أفقه وتغل رقبته ، وكان يعرض له كثيراً في المنشآت الحديثة ، وكأنه كان يعنى نفسه حين قال في قصيدة « مشروع ملر » :

من يَخْلَعِ النَّيْرَ يَعِشْ بُرْهَةً      في أثرِ النَّيْرِ وفي نَذْبِهِ

على كل حال يوضح هذا الاستعراض لقصائد شوقي التي نظمها في المناسبات أنه أكثر في هذا الاتجاه ، وإنما جرّه إليه ماقلناه مراراً من تأثير الصحافة والجمهور في الشاعر المصري الحديث ، فهو يتابع الحوادث والأخبار في مصر وأوروبا ، ويتعوّد أن تهزه كأنه سلك من أسلاك البرق ، وقد أصبح له ذوق الصحافي بأدق معانيه ، فإن لم يجد حادثة أو خبراً يعصف بقرآئه احتال لهم إما بتعرضه لشاعر كبير مثل شكسبير أو زعيم عظيم مثل غاندى ، أو طبيعة فائقة مثل غاب بولونيا والبسفور وكركصو أو جكسو ولبنان ، وهكذا ما يزال يحاول أن يجد شيئاً من الناس أو غيرهم أو قل خيطاً لينسج حوله شعره .

ولا نشك في أنه كان أجدى على شوقي وعلى الشعر العربي أن يتحول إلى موضوع إنسانى عام ينظم فيه ، فيتغنى غناء خالداً بالأمل والألم والحرية ، أو يصور متاعس وطنه ، أو يصف جمال الطبيعة من حوله ويعيش له . ولو أنه صنع ذلك لاتسع لإهام روحه ووحى عواطفه ، ولو أنه حاول أن ينظم لمصر إلياذة تاريخها القديم ، فأطال نفسه في فرعونية حتى بلغت آلاف الأبيات لكان ذلك أكثر فائدة ، ولأظهر فيه تفوقاً وامتيازاً نادرين ، فقد كان يعرف كيف يحلم بالتاريخ وتاريخ وطنه خاصة ، وإن فرعونياته لا تزال أروع لوحات مضية عثرنا أو حصلنا عليها في تاريخ شعرنا الغنائى الحديث .

على أن للمسألة وجهاً آخر ، فإن هذا النوع من الشعر : نوع المناسبات ، يُعَدُّ النوى الأخير للشعر الغنائى العربى ، إذ المعتاد دائماً في هذا الشعر أن يُنْظَمَ بمناسبة من المناسبات ، وكانت مناسباته في عصوره القديمة والوسطى

فردية ، تتصل إما بالشاعر أو الممدوح أو من يرثيهم أو يعلمهم ويعاتبهم أو يهجوهم ويذمهم . أما في العصر الحديث ، فقد طرأ ماحولُه من الفرد إلى المجموع ومن الأمير إلى الشعب ومن المخطوطات إلى الصحف ، فتعاون ذلك كله على تغير المناسبة ، واشتبكة بأشياء كثيرة في تكوينها ، بعضها اجتماعي وبعضها اقتصادي أو تعليمي أو سياسي أو صناعي ، فاستغل شوق ذلك كله وتغنى به على قنارته .

وهذا هو معنى ما نقوله من أن شوق نَمَى هذا النوع من الشعر إلى غايته ، فقد استهدف كل المناسبات الحديثة وصاغ فيها أشعاره ، يريد أن يكون شاعر واقع وعصره وبيئته ، وكنا نتمنى لو أنه لم يلتفت إلى ذلك كله ، فتغنى بنفسه ، ولم يجعل للخارج كل هذه السيطرة عليه . ولكننا ننسى فشوق كان يحس من أعماقه أنه حلقة في السلسلة القديمة ، ولم يشعر بالإحساس العام للكون إلا في القليل النادر ، حقاً عنده حِكم وأخلاق وأفكار اجتماعية وآراء في الحياة وما وراء الحياة ، ولكنه لا ينساب في ذلك كله انسياب النهر الذي يشعر الإنسان أنه ينبع وينصب في اللانهاية من حياتنا الإنسانية .

فشعره يتحسس كثيراً في أقطاف ضيقة من حوادث وقتية كان ينبغي أن لا يشغل بها نفسه ، لأنه ليس صحفياً كما تصوّر ، ولا يقع عليه أى واجب من واجبات الصحفي في عصرنا ، إنما هو شاعر من حقه أن يخلّق في أجواء الفن العليا منفصلاً عن حدود المكان ، وملقياً عن كاهله حواجز الزمان . ولنا لتأسي لهذه الثروة الكبيرة من شاعرية شوق التي أضاعها فيما بين يديه من مناسبات ضيقة ، كما نأسي لهذا القبيض العظيم من نيلنا الذي يتلاشى ويفنى سنوياً في البحر المتوسط دون أن نفقد منه فوائد محققة .

ومع ذلك فنهز النيل يُنشئ في الوادي جنات ورياضاً وبساتين ، على الرغم مما يضيع منه ، وكذلك شوق يُعبد شعره ، حتى في المناسبات ، واحات جميلة ، لا يزال يبتّ الحياة والنضرة فيها ، فإذا الشاعر العبقري قد سواها آيات رائعة بفضل شاعريته وما تُسبغه على هذه المناسبات من معان وما تعتمره

من أفكار وما ترسمه من صور ناطقة وخواطر دقيقة، فليس هناك سدود تستطيع أن تعوقها أو تحول بينها وبين ما تريد .

وربما كان أروع ما يحتال به على توسيع محيط المناسبات أن يدخل فيها عنصراً من الوطنية ، ويعم ذلك في كثير من قصائده ، وخاصة ما أنشده بعد الحرب الكبرى من مثل قصيدته في الأزهر وقصائده في بنك مصر وقصيدته في الطيار المصري صدقي الذي طار في سنة ١٩٣٠ من برلين إلى مصر .

وشوق لا يبارى في وطنياته وتغنيه بعواطف أهل بلده ، ولذلك كان يسكن من الانزلاق إليها في مناسباته وما يحفز خياله وشعوره من الحوادث والأخبار ، وقد يتسع بالانزلاق فيتحدث عن الشرق كله ، على نحو ما نرى في قصيدته « الطيارون الفرنسيون » فقد ذهب ينادى الشرق فيها أن يتبته من غفلته ويفتح عينيه على مخترعات أوروبا ، كما ذهب في قصيدته « آية العصر » ينادى شباب مصر أن يستيقظوا من نومهم ، وبطلبوا العلم والمجد في الأرض فإن ضاقت ففي السماء .

ولم يخص بوطنيته وشعر مناسباته الشباب وحدهم ، بل تعرض للشيخ كما أسلفنا حين حديثنا عن شعره الوطني ، وأيضاً تعرض للنساء ومشاركتهن في الحركة الوطنية والإصلاحات الاجتماعية ، وكان لسفورهن بعد الحجاب غير قليل من عنايته ، وقصيدته « بين الحجاب والسفور » من طريف شعره ، وقد تعرض فيها للحرية ، وذلّ القيد والعبودية ، فوصف هوان الأسر ونعمة الانطلاق ومثل ذلك في « ملك الكنار » تمثيلاً بديعاً .

ولا تظن أن شوق نسي العمال فقد خصهم بقصيدة حماسية دعاهم فيها إلى الكد والاكسباب والسعى في مناكب الأرض وإتقان الصناعات حتى يصبح الوطن سماء للمصانع وغابا ، ولم ينس أن يدعوهم إلى إحسان الاختيار لمن ينوبون عنهم في البرلمان ، وأن يتخذوا لسيرتهم التحلّ مثلاً وأن يبيكروا للرزق كالطير مجيئاً وذهاباً . ولا أراي أبعد إذا قلت إن قصيدته « مملكة النحل » إنما رمز بها إلى الأمة الحية العاملة ، وقد صور أروع تصوير بناء



الأمة النشيطة المثابرة التي لا يعرف أحد من أبنائها العطلة والفرغ ، فالمملكة مُشَمَّرَةٌ ، والرعية محسنون مهرة ، وكلها تذهب خِفَافاً وتجيء موقرةً ، تجتلب الشمع وتؤديه سكرّة .

ولم يكن شوقي يَسْتَنِدُ شعر مناسباته بهذا العنصر الوطني فحسب ، بل كان يسنده أيضاً بمخترعات العصر ومبتكراته ، وكأنه رأى في ذلك موضوعاً جديداً لاستغلال شاعريته، وهو موضوع لم يعرفه القدماء، وقد أشرنا فيما مر بنا إلى شعره في الطيارين والطيارات كما أشرنا إلى ذكره للبخار والكهرباء، وقد تحدث عن الغواصات غير مرة، ومن شعره فيها :

ودَّبَابَةٌ تحت العُبابِ بِمَكْمَنِ آمِنٍ تَرى السارى وليس يراها  
هى الحوت أوفى الحوت منها مِشَابَةٌ فلو كان فولاذاً لكان أخاها  
خَوْفٌ إِذَا غَاصَتْ، غَلُورٌ إِذَا طَفَّتْ مُلْعَنَةٌ فى سَبِّحِهَا وَسَراها  
تَبَيَّتْ سَفَنُ الأبرياء من الوغى وَتَجَنَّى على مَنْ لا يَخوض رَحاما  
فلو أدركتْ تابوتَ موسى لسلَّطتْ عليه زُبَاناها وَحَرَّ حُماها<sup>(١)</sup>  
ولو لم تُغَيِّبْ فُلُكَ نوحٍ وَتَحْتَجِبْ لِمَا أَمَنْتْ مَقْلُوبَها وَلَظَها  
فلا كان بانيتها ولا كان رَكْبُها ولا كان بَحْرٌ ضَمَّها وَحَواها  
وَأَفَّ على العلم الذى تَدْعُونَهُ إِذا كان فى علم النفوس رَدَها  
وعلى هذه الشاكلة كان شوقي يستهدف كل جديد وكل حادث في عصره ، ولم يترك خيراً سياسياً أو اجتماعياً أو أدبياً إلا صاغه شعراً . وبذلك وصل — تسعفه شاعريته — بهذا النوع من شعر المناسبات إلى القمة التي تنتظره ، وكأنه لم يَبْقَ لمن بعده من الشعراء إلا أن يسقطوا على السَّفْحِ وينحجزوا دون الغاية ، بل لعله هو نفسه قد أحسَّ أنه لم يَبْقَ لفته وشعره في هذا النوع

(١) زباني المقرب: قرنها. حماها: جمع حة: الإبرة التي تلدغ بها.

إلا أن يبط ، إذ لم تعد فيه بقية لشاعر ، حتى ولا لصاحبه ومنميه إلى أبعد الحدود وأقصى الآفاق ، لذلك ذهب يبحث عن عالم جديد ، وكان العالم الذي استهواه واجتذبه إلى أجوائه هو عالم الشعر التمثيلي والغناء .

## ٤

## الغناء والمغنين

يرتبط الشعر العربي في عصوره المختلفة بالغناء . فكثير منه غناه المغنون ، وكثير منه أُلّف ليُصْحَبَ بالغناء والموسيقى ، وقد أدار أبو الفرج الأصبهاني موضوعه الضخمة في شعراء العرب على الأغاني ، فليس منهم من لم يُغَنِّ في شعره ، إما في حياته أو بعد وفاته . وما زال هذا الغناء ينمو ويتطور ، والشعر ينمو معه أيضاً ويتطور . حتى ظهرت الموشحات والأزجال في الأندلس .

وإذا تحقينا شوقاً في ديوانه وجدناه مهتماً بالغناء والمغنين ، وإنه ليحزن حزناً من أعماقه حين يتوفى نايف من نابغهم في مصر ، ولذلك تعددت مرثياته في المتأخرين منهم ، فهو يرثي عبده الحمولى المتوفى سنة ١٩٠٢ كما يرثي عبد الحمى المتوفى سنة ١٩١٢ ، وحين تقام ذكرى لأحدهم يسارع إلى قيثارته ليساهم في ذكره على نحو ما نرى في رثائه لسيد درويش وسلامه حجازياً . وكل من يقرأ هذه المرثى يلاحظ دقة في وصف المغنى وحنانه ، بل وكأنه كان يعرف الغناء العربي معرفة خبرة ودراسة لأصوله ، وسمعته يقول في عبده الحمولى :

يُخْرِجُ المَالَكِينَ مِنْ حَشْمَةِ الْمُلْ      لِكِ وَيُنْسِي الْوَقُورَ ذَكَرَ وَقَارِهِ  
وَصَبَاً يُذَكِّرُ الرِّيَاضَ صَبَاً      وَحِجَازٍ أَرْقَ مِنْ أَسْحَارِهِ  
وَعِشَاءٍ يُدَارِ لَحْناً فَلَحْناً      كَحَدِيثِ النَّدِيمِ أَوْ كَعُقَارِهِ  
وَأَتَيْنِي لَوْ أَنَّهُ مِنْ مَشُوقٍ      عَرَفَ السَّامِعُونَ مَوْضِعَ نَارِهِ

زفراتُ كأنها بثٌ قيس في معاني الهوى وفي أخباره  
يسمع الليلُ منه في الفجر ياليد لُ فيُضغى مستمهلاً في فزاره  
وإن في هذا الشعر ما يدل دلالة واضحة على غمرة الحساس التي كانت  
تشمله حين يستمع إلى عبده الحمولى وأمثاله ممن عاصروهم ، وهذا طبعى ،  
فقد خلقت شوقى موسيقياً ، له أذن لا تبارى في سماع الألفاظ وتآليف الألحان  
الشعرية ، ولو أنه لم يتجه إلى الشعر لكان مغنياً أو موسيقاراً من الطراز الأول ،  
فهو بسليقته موسيقى الروح ، ولذلك لا نعجب أن يتعلق بالمغنين لا في مصر  
فقط بل أيضاً في أوروبا ، ولا نشك في أنه كان من هواة الموسيقى الأوربية ،  
وأنه كان يهترئ حين سماع « سمفونيات بيتهوفن » وأضرابه من رأسه إلى أخمص قدمه ،  
واسمعه يقول في رثاء الشاعر الموسيقى فردى :

يتيه على الماس بعضُ النحاس إذا ضمَّ أَلحانه الغالية  
وتحكم في النفس أوتارُه على العود ناطقةً حاكية  
وتبلغ موضعَ أوطارها وتُفشي سريرتها الخافية  
وكم آية في الأغاني له هي الشمس ليس لها ثانيه  
إذا ما تنادى بها العارفون قل البرق والرعد من غاديه<sup>(١)</sup>  
فلن همسوا بعد جَهْر بها فحَفَقُ الحلي على الغادية<sup>(٢)</sup>

وتركزت عناية شوقى بهذا كله أخيراً في مغنیه محمد عبدالوهاب الذى نفع  
في روح صوته ، وأطار اسمه في الآفاق، وقد تعرّف عليه في سنة ١٩٢٤ إذ  
قدّم له خلال حفلة أقامها معهد الموسيقى الشرقى في « كازينوسان استافانو »  
بالاسكندرية<sup>(٣)</sup> ، وسمع إليه ، فأعجب بصوته ، ولم يلبث أن استخلصه لنفسه  
وألحقه ببركته .

(١) غادية : سحابة عطرة . (٢) الغانية : الحساء . (٣) ابى شوقى ص ١٣٥ .

وعلى هذا النحو وجد شوقي المغنى الذى يلزمه فى غُلدواته وروحاته  
لا فى مصر وحدها ، بل أيضاً فى رحلاته إلى فرنسا<sup>(١)</sup> وإلى الشام<sup>(٢)</sup> فكان  
يؤلف له أغانيه ، وكان يجلس إلى استماع غنائه بها ، بل كان يشتركه أحياناً  
فى تأليف الألحانها ، فقد قرأت لحمد عبد الوهاب فى بعض المجلات الأسبوعية  
حديثاً عن مولد ألحانه أشاد فيه بشوق وقدرته على تمييز الأصوات وتذوق الموسيقى ،  
وقال : « إنه لم يكن يبيح لى أن أذيع لحناً قبل أن يراجعنى فيه مراراً » .  
ولا نرتاب فى أن شوقى هو الذى لفت عبد الوهاب إلى الإفادة من الموسيقى ،  
الغربية وأنغامها وألحانها وأتاح له أن يصدح بهذا الصوت الباهر ، وإنه ليصفه  
فى رثائه لسيد درويش ، فيقول :

إن فى ملك فؤادٍ بُلُبلًا لم يُتَحْ أمثاله للخلفاء  
ناحلٌ كالكرة الصغرى سَرَى صوته فى كُرّة الأرض الفضاء  
والحق أن كلاً أكل صاحبه ، واستفد خير ما عنده من موهبة وفن ،  
فكان شوقى يصنع الأغاني ومحمد عبد الوهاب تحت عينه يصنع الأنغام  
والألحان ، وبذلك تآزر شوقى معه فى إخراج هذه الأصوات البديعة التى يترنح  
العالم العربى كله طرباً حين ترنُّ فى أذنه . وبعض هذه الأصوات أو هذه  
الأغاني كان يختاره من قصائد قديمة له ، مثل الأغنية الذائعة :

مُضْنَاكَ جَفَاءَ مَرَقْدُهُ وبكاه ورحم عوده<sup>(٣)</sup>

وبعضها كان يصنعها له ، فكان محمد يراه وهو يؤلفها ، وقد أسلفنا طرفاً  
من حديثه عن تأليف شوقى لأغانيه ، وهى أغان تمتلئ بالعذوبة وتفيض بالأنغام  
الموسيقية ، حتى لكانها تغنى نفسها من مثل أغنيته :

علموه كيف يجفو فجفاً ظالمٌ لا قيتُ منه ما كفى  
أنا لو ناديتَه فى ذلَّةٍ هى ذى روحى فخذها ، ما احتنى

(١) شوقى لشكيب ص ٤٩ . (٢) اثني عشر عامًا ص ٥٣ . (٣) عوده : زواره .

وطبيعي أن تتكامل الموسيقى الشعرية في هذه الأغاني، فقد ألّفت من أجلها. لم تؤلف للإنشاد، وإنما ألّفت للغناء، وليجهر محمد عبد الوهاب ببعض ألفاظها ويهمس بالأخرى، وكأنما شوقى يوسوس إليه في جرس ألفاظه بالنغمة الحلوة التي يريدها منه، وما يزال يستنده ويحوطه حتى يتألف اللحن الساحر، ومن بديع هذه الألحان لحن (زَحَلَة)، وهو يجري في شعر شوقى على هذا النمط:

يا جارة الوادى طربتُ وعادنى      ما يشبه الأحلام من ذكراكِ  
مثلتُ في الذكرى هوالكِ وفي الكرى      والذكرياتُ صدى السنين الحاكي  
ولقد مررتُ على الرياض برَبْوَةٍ      غناء كنتُ حيالها ألقاكِ  
لم أدرِ ما طيبُ العناقِ على الهوى      حتى ترفقُ ساعدى فطَوَّالكِ  
وتأودَّتْ أعطافُ بانكِ في يدي      واحمرُّ من خفرتَهما خَدَّالكِ  
ودخلتُ في ليلين: قَرَعَكِ والدجى      ولثمتُ كالصبح المنورُ فالكِ  
وتعطلتْ لغةُ لكلامٍ وخاطبتُ      عينيَّ في لغة الهوى عيناكِ  
لا أمس من عمر الزمان ولا غَدُّ      جُميع الزمان فكان يومَ لِقائكِ

وكان شوقى يؤلف مثل هذه الأغنية التي تؤثر بموسيقاها في كيانتنا العاطفي تأثيراً قوياً، ثم يأخذها محمد عبد الوهاب فيضيف إليها إطاراً من أنغامه، وبذلك اتحد الشعر والغناء عند شوقى. وكان كل شيء فيه يعدّه لذلك، إذ كان معجباً بالغناء والمغنين من جهة، وكان شعره نفسه حلابة موسيقية ساحرة من جهة ثانية، فتألف الفنان، والتي الشاعر بمغنيه، وأخذ كل منهما يعتمر أدوات فنه، شوقى يعتمر الألفاظ ومحمد عبد الوهاب يعتمر المقامات والسلام الموسيقية، وكل منهما يسكب في روح صاحبه شتى ضروب الطرب والفرح.

وما من شك في أن هذا التألف أثمر في شعر شوقى لا من حيث تأليفه للأغاني، بل أيضاً من حيث تأليفه للألفاظ وانتخابها بحيث تحمل كل

ما يريد محمد عبد الوهاب من تموجات واهتزازات صوتية، فكأنّ كلا منهما كان يؤثر في صاحبه من حيث يدرى ومن حيث لا يدرى ، وكان يستخرج منه خير ممكناته ومقدراته الموسيقية قاصداً وغير قاصد .

ويظهر أن شوقي لم يكن يفكر لأغانيه في نفسه وفي محمد عبد الوهاب فحسب ، بل كان يفكر أيضاً في الجمهور ، وخاصة أن ألحان محمد عبد الوهاب في أغانيه كانت تسجّل في « أسطوانات » وكان يذيعها في حفلاته المختلفة . ونشأ عن ذلك أن شوقي لم يكن يقصد في أغانيه أن يطرب نفسه ومغنيه فحسب ، بل أخذ يقصد إلى إطراب الجماهير ، فهو ومحمد عبد الوهاب لا يرسلان الأغنية والحن في الفضاء ، بل يرسلانها إلى آذان الشعب .

وهذه الغاية التي لم يكن من الممكن أن يتزع شوقي نفسه منها أخذت تدفعه في أغانيه إلى أن ينزل من سماء ألفاظه الجزلة التي ينتخبها عادة في قصائده إلى ألفاظ سهلة تدور على كل لسان ، حتى يغنيها الجمهور ، لاطبقاته العليا من المثقفين ، بل طبقاته الدنيا .

ومعنى ذلك أن أغاني شوقي تنفصل عن شعره لا من حيث اتساع التنغيم فيها فحسب ، بل أيضاً من حيث جوهر ألفاظها ، وهذا طبيعي لأن شوقي في شعره إنما يخاطب الطبقات العليا في الشعب أى أنه لم ينزل به ولم ينحدر عن المستوى الرفيع للشعر العربي ، بل ظل فيما يمكن أن نسميه جواً أرستقراطياً . واعرض شعره على الطبقات الدنيا فسترها تعجب به ، ولكن لا تظن أنها تعجب به لأنها تفهمه ، إنما تعجب به كما يعجب من لا يفهمون الموسيقى بها ، وهو إعجاب يقوم على الإحساس بشيء غامض يثير المشاعر ، وإن لم يتبينه القارئ أو السامع تبيناً دقيقاً .

وإذن فشوقي على الرغم من أنه وجه شعره للجمهور وحياته السياسية وحوادثه اليومية التي عاش فيها لم يهبط به عن آفاقه العليا في الصياغة والفن ، بل ظل محلقاً في أبعاد سماء ، لا يدنو ولا يسف . يؤثر فيه الرأي العام وتؤثر فيه الصحف والحياة الاجتماعية والديمقراطية الحديثة ، ولكنه يظل أرستقراطياً .

ولعل في هذا ما يوضح كيف أن شوقي لم يتطور بالشعر العربي تطوراً شاعرياً كاملاً ، تطور به ، ولكن تطوره كان ناقصاً وخاصة فيما يتصل بالصياغة ، إذ لا تزال تستمد من اللغة العربية الفصحى وينابيعها الثرية ومناجمها الغنية ، أما اللغة الشعبية فهي بعيدة عنها لا تكاد تقترب منها .

وهذا كله إنما ينطبق على شعر شوقي ، أما أغانيه فقد حاول أن يكون قريباً فيها من متناول الجمهور ، حتى يغنى بها المثقف ويغنى بها السوق ، وتشيع على ألسنة الشعب كله من موظف وصانع وفلاح . لهذا لم يرتفع فيها إلى مستواه اللغوي في شعره إلا قليلاً ، أما كثرتها فننحدر إلى الجمهور وطبقاته الدنيا .

وخطاً شوقي في هذه الطريق خطوة ثانية كانت أقوى جداً من خطواته الأولى ، فإنه رأى أن يهجر اللغة الفصيحة في أغانيه كما يهجر نظام الأوزان والقوافي . وشوقي في هذا الاتجاه من حيث الشكل غير مجدد ، فقد سبقه ابن قُزَّمان الأندلسي في القرن السادس للهجرة إلى صُنع الأزجال الشعبية وكتب ديواناً رائعاً ، وضع لها فيه منهجاً سار الشعراء من بعده في دروبه .

ومع ذلك فنحن نستقبل هذه الخطوة عند شوقي على أنها ثورة على أصول موسيقاه ، فقد ظل حياته ، لإشطاراً صغيراً متأخراً ، ينظم على التقاليد والمصطلحات الموروثة في عالم الشعر العربي وصياغته وأوزانه وقوافيه ، فإذا عدل عن ذلك وانحرف كان كمن ينحرف بالنهر عند مصبّه عن طريقه الذي رُسم له منذ الزمن الأقدم . حقاً إنه صنع موشحات أو ما يشبهها في قصيدته : « تحية للترك » و « صقر قریش » ولكن الموشحات لا تختلف في ذوقها العام عن ذوق الشعر العربي فيما عدا أوزانها وقوافيها ، فهي تُصنع في نفس مصانع اللغة الفصحى بكل رواسيها من ألفاظ وتشبيهات وفنون بديع . أما الرجل فإنه خرج خالص عن ذوق العربية ورسومها في اللغة والألفاظ . وغريب أن يخرج إليه شوقي آخر حياته ، فيتحول عن طريقته الأرستقراطية القديمة ، بل التي لا يزال يتبع دروبها ومسالكها في شعره ، ولكن لا غرابة ، فقد فهمنا الآن القوة العظيمة التي حوّلت مجراه ، فإنه ارتبط بمغنٍ يغنيه شعره ، ولم يكن هذا المغنّى

يفنى ذلك الشعر لنفسه وشوق شاعره وحدهما ، بل كان يغنيه للشعب ، وقد أَلِفَ الشعب في غنائه أن يستمع إلى أدوار و «مواويل» وأزجال ، وإذن فليترل شوق إليه ، وليتطور بلغة شعره ، وليوسّع هذا التطور ، حتى يكسب الشعب ويرضى ذوقه هو ومغنيه الذى يصلح بشعره ، ويملاً به الفضاء أنغاماً وألحاناً .

ولكن لا تظنّ أن شوق حين أهمل اللغة الفصحى في أزجاله قد أهمل الفن والعناية الفنية ، فهو فتّان بالسليقة ، وكل شيء تمتد إليه قيثارته يتحول إلى موسيقى صافية ، وليس ذلك فحسب ، بل يتحول أيضاً إلى صور طريفة ، فشوق كما قلنا في غير هذا الموضع يُعنى بموسيقاه وبأخيلته عناية شديدة . واستمع إليه يقول في أغنيته المشهورة « في الليل لما خلى » واصفاً لمطلع الفجر :

الفجر شأشأ وفاض على سواد الخيملة  
لمح كلمح البياض من العيون الكعيلة  
والليل سرخ في الرياض أذهم بغرة جميله

فأزجال شوق كشعره تعتمد على التنعيم والتصوير ، وهل يستطيع أن يتخلى عن خصائصه الفنية أو يتخلص منها ؟ إن كل شاعر تولد معه خصائصه ، ولا يستطيع أن يخلعها عن نفسه . وهذا ما نلاحظه عند شوق ، فأزجاله فيها حياة وروعة تأتى من التصوير ومن الموسيقى ومن انتخاب الألفاظ نفسها ، فقد كان يعرف دائماً كيف ينتخب كلماته سواء في شعره أو في أزجاله ، حتى ليخيّل إلى الإنسان كأن اللغتين العربية والعامية المصرية تعرضان أنفسهما أمامه ليختار الكلمة التي خلقت لتوضع في الموضع الذى يراه .

على كل حال أبدع شوق في أزجاله كما أبدع في شعره العام . وإذا كان هناك ملاحظة ينبغى أن نقولها فهي أنه شغل هذه الأزجال كما شغل أغانيه الفصيحة بالشوق والحنين وبكاء المحبين وشكوى العاشقين ، وأضاف إليها حسية واضحة نجدها حتى في زجله المعروف الخاص بالليل إذ أبى إلا أن ينحو به نحواً حسيّاً ، واسمعه يقول :



النِيلُ نِجاشِي حَلِيوَه أَسَمَرَ  
 عَجَبٌ لِلْوَنَةِ دَهَبٌ وَمَرْمَرٌ  
 أَرغُولُهُ فِي إِيدَةِ يَسْبِخُ لِسِيْدِهِ  
 حَيَاةٌ بِلادُنَا يَا رَبِّ زَيْدِهِ  
 قَالَتْ : غَرَايَ فِي فُلُوْكِهِ وَسَاعَهُ نَزَمَهُ عَ الْمَيْسَةِ  
 لَمَحَتْ عَ الْبُعْدِ حَمَامَةٌ رَأَيْتُهُ عَلَى الْمِيهِ وَجَائِهِ  
 وَقَفْتُ اِنَادَى الْفَلَايِكِي تَعَالَ مِنْ فَضْلِكَ خُذْنَا  
 رَدَّ الْفَلَايِكِي بِصَوْتِ مَلَائِكِي  
 قَالَ : مَرَحَبًا بِكُمْ مَرَحِبَتَيْنِ دِي يَسْتَنَا وَاَنْتِ يَسِيْدُنَا  
 هِيَلَا هَوْبَ هِيَلَا  
 جَتِ الْفُلُوْكَةُ وَالْمَلَّاحُ وَنَزَلْنَا وَرَكِبْنَا  
 حَمَامَةٌ يَبِيضًا بِفَرْدِ جَنَاحُ تَوَدُّنَا وَتَجِيْنَا  
 وَدَارَتِ الْأَلْحَانُ وَالرَّاحُ وَسَمِعْنَا وَشَرِينَا  
 هِيَلَا هَوْبَ هِيَلَا

ومن يستمع إلى وصف النيل في أول هذه الأغنية يذكر قصيدة النيل المشهورة للشاعر ويظن أنه سيغني بأعجاد مصر ومفاخرها ، ولكن شوق لم يلبث أن وصف رحلة أونزومة في النيل ، دارت فيها الألحان والنحمر .  
 وحقاً إن شوق لم يفصح في هذا الزجل وغيره من أزجاله عن حسية شديدة ، فهو ليس من ذوق أصحاب الأزجال والمواويل الحُمْر . ومن الحق أيضاً أنه قصد بأزجاله كما قصد بأغانيه الفصيحة إلى الطرب ، ولعل

لتره دخلا في هذا الاتجاه ، إذ لم يعرف البؤس في حياته ، وإنما عرف النعم ، حتى لكأنه كان يعيش في فراديس الجنان .

وكنا نتمنى لو أن شوقي أحسَّ صميمَ الروح الشعبية ، إذن ما حاول هو ولا مغنيه أن يؤثرا في الشعب ويطلبوا رضاه بإثارة طربه فحسب ، بل لاتبجها مباشرة إلى التغنى بهومه وأحزانه وأشجانه ، فهذا الشعب الذي كان ينشأ تحت كابوس الاحتلال الإنجليزي ، والذي كان كلما سار في طريقه ارتطم بصخور اليأس ، والذي كان يخوض دياجير الحياة يلتمس ضياء الأمل ونور الرجاء ، هذا الشعب كان يجب أن يستشعر شوقي في أغانيه الفصيحة والعامية يؤسه وشقاءه وآماله وآلامه .

ولعل في هذا ما يدل على أن شوقي على الرغم من وطنياته وشعره السياسي وأزجاله وشعره العامي لم يستطع أن يصل إلى الغاية المرتقبة من التعبير عن هذا الشعب الحزين وما كان يحمره أو يحمله من أتعال غلاظ . وقد يكون في ذلك ما يغضُّ من عبقرية شوقي ولكنها الحقيقة ، فقد عاش غالباً على السطح من حياة هذا الشعب ، فتعلق بوطنياته ، وتعلق بأزجاله ، ولكنه لم ينفذ إلى سرائره وباطنه .

ومع ذلك فشوقي هو النهاية أو الخاتمة لشعرنا العربي الذي بدأ منذ الفتح الإسلامي ، فقد استنفد في شعره كثيراً مما يمكن التعبير عنه من حاضرتنا ، حقاً أنه لم يمثل روح الشعب ، ولكن هذا شيء لا يعرفه الشعر العربي القديم كما أسلفنا إنما يعرف المديح والغزل والرثاء وما يتصل بذلك من هجاء أو عتاب ، فلما خلف شوقي عليه وسع طاقة تعبيره إلى كل مناسبة واستغل السياسة وغير السياسة مما صورناه ، وبما وقفنا أمامه مراراً ذاهلين لسحره وجماله .

ولذلك نقول إنه أغلق بكلتا يديه أبواب الشعر الغنائي العربي ، وكان ينبغي أن لا يحاول الشعراء من بعده فتح هذه الأبواب ، وأن يعودوا إلى أنفسهم ، فيفكروا إما في موضوعات جديدة لشعرهم ، وإما في أنواع مغايرة للشعر الغنائي كالشعر المتميلي أو القصصي . ورحم الله أبا العلاء ، فقد سمع ابن هاني الأندلسي ،

فقال ما أشبهه إلا بِرَحَى تَطْحَن قروناً، وليس يصدق هذا التشبيه على شيء أكثر من صدقه على الشعراء المقلدين لشوقي ، وأقرأ في شعرهم فستجده يخلو من الموسيقى والتصوير الحالم ، وستجده شعراً صحفياً ينتظر الحوادث والأخبار والمخترعات ليتغنى بها ، وليس فيه روح ولا جهد ولا عناية فنية ممتازة .

ولو أن هؤلاء الشعراء نظروا حولهم لرأوا شعبهم في حاجة إلى من يستشعر روحه ويعبر عن أحزانه كما يعبر عن أفراحه ، ومن المؤكد أن شعرنا لم يستطع أن يصورنا حتى الآن ، وإلا فأين شعرنا الرينى الذى يصور حياة القرية مثلاً ؟ وأين شعرنا الذى يصور حياة الفلاح أو حياة الصانع أو حياة شخص يعيش في حى فقير كحى بولاق أو الحسينية ؟.

ولعل الغريب أن شوقي نفسه أحسَّ ذلك وعرفه ، فانصرف عن هذا الشعر الغنائى الذى كان يردِّده ، واتجه إلى المسرح ، فألَّف له تمثيليات ، لا تزال مناطق التقدير والإعجاب

## إِصْلَالِ الرَّابِعِ

### المسرحيات

١

#### مقومات في المسرحيات

وأينا شوق ينهى بالشعر الغنائى المألوف عند العرب إلى الغاية التى كانت تستظره ، وقد أخذ يحاول التحليق فى أفق جديد يُثبت فيه مهارته وحذقه فى الشعر والفن ، وكان هذا الأفق حُلُماً ذهيباً لكل من تحدثوا عن التجديد فى عصره ، ونقصد أفق التمثيل ومسارحه . وما هى إلا أن يرفرف الشاعر فى هذا الأفق وجوه ، فإذا هو يؤلف مسرحيات يعجب بها معاصروه ، وكان الجو خالياً إلا من محاولات ضعيفة ، وكانت اللغة العامية تَطْنِى على المسرح المصرى ، ولم تكن تمثل عليه مسرحيات حقيقية ، إنما كانت تمثل عليه حكايات مضحكة على نحو ما هو معروف عن «كشكش» و «الكسار» . ومن قبلهما كان الشيخ سلامة حجازى ، وكان مسرحه إلى الغناء والتلحين أقرب منه إلى التشخيص والتمثيل .

فلما طلع شوق فى أواخر حياته على الناس بمسرحياته الفصيحة عدواً ذلك منه علماً بديعاً ، وخاصة أنهم رأوه يتبع إلى حد بعيد سُنَنَ المسرحيات الأوروبية . ومع ذلك فقد صبَّ عليه بعض النقاد جامَ غضبهم وسخطهم ، لأنهم رأوه لا يتبع هذه السنن اتباعاً دقيقاً .

وقد خكف شوق سبع مسرحيات : ست مأس ، وملهاة واحدة ، وكما أنه فى شعره الغنائى لاحظ الجمهور ، فقد لاحظته أيضاً فى مسرحياته ، إذ نرى ثلاث مأس من مأسه تسترضى العاطفة الوطنية فى المصريين وهى : مصرع كليوباترا ، وقمبيز ، وعلى بك الكبير ، وثلاثا أخرى تسترضى العواطف العربية

والإسلامية، وهى: مجنون ليلي، وعنترة، وأميرة الأندلس . أما الملهاة فتقوم على موضوع مصرى شعبى .

وكل من يقرأ هذه المسرحيات فى غير تحيز يراها - إذا استثنينا ملهاته - ضعيفة من حيث التمثيل ، لأن شوق كتبها بروح الشاعر الغنائى . وقد مرت بنا فى الفصل الثانى مسودتان لفصل من مجنون ليلي ، ورأينا كيف أن شوق كان يكتب مناظر الفصل فى شكل قطع غنائية بدون ملاحظة المتحاورين . وإذا قررنا قطع المسودتين إلى الفصل المنشور فى المسرحية وجدناها تعدل تعدىلا كبيرا ، فقد دخل عليها كثير من القطع الجديدة، ثم وضعت فى الفصل أوضاعا مخالفة للمسودتين .

- وفى ذلك دليل قاطع على أن شوق شغل، وخاصة فى مآسيه من مثل مجنون ليلي ، بالغناء عن التمثيل، أو قل إنه تأثر الغناء إلى حد بعيد . ومع هذا لا نستطيع أن ننكر أنه درس المأساة الغريقية ، وأنه حاول جاهدا أن يثبت قدرته على محاكاتها وتقليدها .

- والمأساة عنده كما هى فى الغرب تعتمد على فصول ، وتقسم الفصول إلى مناظر ومشاهد، يساق فى فاتحتها عادة وصف الأماكن والملابس والأشخاص الذين يمثلون . وتبدأ المأساة بفصل يمهد للصراع ، وما تزال الأفعال والأقوال تنمو ، حتى تظهر العقدة واضحة ، ثم تحل، وكل ذلك يعتمد على الحركة كما يعتمد على ضرب من السببية يربط بين الحوادث المتتابعة ، ويقوم بهذا كله أشخاص يتميز بينهم بطلان ، وهم جميعا يكشفون عن أنفسهم بأنفعالم وأقوالهم وملاحظاتهم وتعليقاتهم . ونعد منذ المنظر الأول فى المأساة للتعرف على الحادثة الابتدائية التى ينشأ منها الصراع بين الحب والواجب أو بين الخير والشر ، وما تزال الحوادث تنهض حتى تبلغ الأزمة غايتها . وكل ذلك يعتقد فى خيوط من الحوار والحركة ، وهى خيوط تعرض علينا الدوافع والتزعات والعواطف والانفعالات ، وخاصة لبطل المأساة ، بل لكل من يسامون فيها متكلمين ومتحركين .

وخلال المناظر والمشاهد وفي أثناء المواقف المختلفة تَطَّلَع على صفات الأشخاص ، وتتدرج أمامنا حوادث المأساة في حركة دافعة ، إذ يعرض علينا أشخاص المأساة في الصراع الذى يقومون به ويتقبلون فيه منذ المشهد الأول ، وما تزال نجرى معهم في متشابكات نشأت من هذا الصراع ، وما تزال هذه المتشابكات تنمو حتى نصل إلى نقطة التحول، ونتحول سريعاً إلى خاتمة المأساة. وهذا كله يَعْنِي أن شوقى أقبل على المأساة ، وهو يعرف قواعدها ويظهر أنه أعجب بالمرح الفرنسي الكلاسيكى في أثناء القرن السابع عشر إذ كان الشعراء من أمثال كورنى وراسين يتخذون مسرحياتهم من التاريخ ومن أعمال البطولة ، وكانت الدراما لا تزال أرستقراطية ، فهي لا تُعْنَى بالحياة الواقعية ، إنما تعنى بالملك والنبلاء ، كأنها لا تريد أن تخوض في الحياة العادية المألوفة ، إنما تريد أن تتسامى وترتفع عن هذه الحياة ، وأيضاً فإنها كانت ترتفع في لغتها عن اللغة العادية إلى لغة بلاغية ممتازة .

فأعجب شوقى بذلك كله ، ونسج في مآسيه على منوال هؤلاء الشعراء الفرنسيين ، وفكر في أن يشخص حياة ملوك مصريين ، فلمعت في خياله قصة أنطونيو وكليوباترا لشكسبير ، فذهب يحاول صنعها من جديد ، كما ذهب يُخْرِج ملوكاً ونبلاء آخرين إما مصريين أو اتصلوا بالتاريخ المصرى أو التاريخ العربى ، فأخرج «على بك الكبير» الذى حاول الاستقلال بمصر في أثناء الحكم العثمانى ، كما أخرج «قمبيز» الملك الفارسمى الذى فتح مصر ، وأيضاً فإنه أخرج «عنترة» و«مجنون ليلى» و«أميرة الأندلس» .

وشوقى في ذلك كله مقلد للمدرسة الفرنسية الكلاسيكية في القرن السابع عشر ، فهو يترك عصره إلى العصور القديمة ، وهو يختار شخصياته من النجوم التاريخية اللامعة ، وهو يعتدُّ ببلغة بليغة ، ليس فيها شيء من العبارات اليومية المبتذلة . وليس ذلك كل ما جاءه من المدرسة الكلاسيكية ، فقد جاءه منها اعتداده بعاطفة الحب في كل مآسيه ، فهي تتوهج فيها وتشعل اشتعالاً واضحاً ، ولعل ذلك ما دفعه إلى أن يخصها بروايته : «مجنون ليلى» .

على كل حال شوق يتأثر بالمدرسة الفرنسية الكلاسيكية ، ومن تأثره الواضح بها أن مآسيه تخلو غالباً من تمثيل الحوادث على المسرح فالحرب بين أنطونيو وأوكتافيوس ، وبين قمييز والمصريين ، وبين على بك الكبير ومحمد بك أبي الذهب ، لا نشاهدها على المسرح ، إنما نعرف ذلك من كلام الممثلين . وهذه سنة كلاسيكية اتبعها شوقي .

وتلك هي فقط الاتصال بين مآسيه وبين المدرسة الكلاسيكية ، وفراه بعد ذلك يستقل عنها استقلالاً مَن اتصل بالمدرسة الرومانتيكية وفهمها ، فهو لا يتقيد بنظرية الوحدات الثلاث : وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع ، وما كان يُقال من أن حوادث المسرحية يجب أن تقع كلها في يوم وليلة وفي مكان واحد ، وتلور كلها حول موضوع واحد . وعلى هذه الأسس كانت تُولَّف المسرحيات ظناً من الشعراء بأن اليونان اتخذوها قواعد لا ينحرفون عنها في صنْع مسرحياتهم ، وهو ظن واهم ، لم يتنبّه له الفرنسيون طوال القرنين السابع عشر والثامن عشر حتى جاء الرومانتيكيون ، وفطّن الشعراء إلى أن اليونان لم يكونوا يتقيدون بها ، فانفكّوا عن وحدتي الزمان والمكان ، كما انفكّوا أحياناً عن وحدة الموضوع .

وجارى شوقي الرومانتيكيين في ذلك كما جارا هم وجارى من جاء بعدهم ، بل جارى شكسبير أيضاً في إدخال عناصر فكاهية في مآسيه ، وهي عناصر لا نجدها بتاتاً في المسرحية الكلاسيكية الفرنسية ، إنما جاء بها شكسبير وتابعه فيها أصحاب المدرسة الرومانتيكية ومن خلفهم ، وسار شوقي على هذه السنة في مآسيه ، فأجرى فيها تياراً فكاهياً ، وإن كان غير حاد ، وإن تقطّع أحياناً ، فقد عمد إليه في غير مبالغة .

على أننا نلاحظ أن فكاهته في الغالب لفظية ، وهي في الحقيقة موضوعة بحيث تُرضى الذوق المصرى الذى يميل إلى هذا اللون من الفكاهة . أما ما نجده عند شكسبير من تهكم لاذع ومن سخرية تتخلّل المواقف التى يتعرض لها الشخص ، قلما نجده عند شوقي لاختلاف الأدواق واختلاف الأمزجة .

وشوق لا ينفك عن المدرسة الكلاسيكية الفرنسية في الفكاكة ووحدة الزمان والمكان فحسب، بل ينفك عنها أيضاً في وحدة الموضوع إذ قد يُدخل بين قصتين في مأساة واحدة، وهو تداخل قلما نفقد فيه الالتحام بين أجزاء المسرحية، بل قد يساعد على هذا الالتحام على نحو ما نرى في مصرع «كليوباترا» إذ داخل بين حب هيلانة وصيفة كليوباترا وحابي وبين حب أنطونيو وكليوباترا نفسها، وكما نرى في مسرحية «على بك الكبير» إذ داخل بين صراع على بك ومحمد بك أبي الذهب وبين صراع آمال زوجة على بك ومراد عاشقها وأخيها في الوقت نفسه، وهو لا يدري أنها أخته.

وشوق في هذا إنما ينسج على منوال المدرسة الرومانتيكية التي تبيح ذلك ما دامت القصة الثانية لا تفسد التلاحم الحوادث في القصة الأساسية، ولا نصيبها بشيء من الاضطراب. ويدخل في هذه التزعة الرومانتيكية عند شوق أننا نجده مثل أمحاجها لا يُحسن رسم الشخصيات المسرحية ولا تصوير ملامحها تصويراً دقيقاً، لأنهم ذاتيون في تمثيلياتهم، فلا يستطيعون أن يكونوا موضوعين أو شعراء ممثلين، إذ تغطي الذاتية على الموضوعية. وطبعي أن لا يكون عندهم تحليل نفسي، لأنهم لا يحللون، وإنما يغنون العواطف في غلو ومبالغة، وهكذا كان شوق في مسرحياته.

ولعل القارئ يعجب الآن من أن شوق لا يستغل مقدرته الغيرية في تمثيلياته، فقد قلنا في الفصول السابقة مراراً إنه كان شاعراً غيرياً في شعره الغنائي، وأنه أداره على التعبير عن مشاعر غيره إلى حد بعيد، فما باله لا يستغل هذه المقدرة في مسرحياته؟ وأكبر الظن أن إعجابه بالتمزج الرومانتيكي في التمثيل طغى على استعداده. وأيضاً جرت به إلى ذلك لغة شعرنا ورواسبه الغنائية الذاتية، فلم يستطع التخلص منها حين عمد إلى التمثيل.

على كل حال نحن لانرتاب في أن من يقيم مآسيه على هذه الأسس الغربية المختلفة منتخباً تارة من المدرسة الكلاسيكية أو من شكسبير، وتارة من المدرسة الرومانتيكية لا يصح أن يوصف بأنه لم يدرس الشعر التمثيلي.



فشوق دَرس، على ما يظهر من عمله، المسرح الأوربي، واختار لنفسه منه أصولاً وقواعد . وهذا من حقه فهو فنان شاعر، له الحق في أن يتخذ مآسيه على النحو الذى يريده، ما دام قارئه يجد متعة ولذة في عمله، وما دام يقبّده به ويجذبه إليه طوال قراءته أو سماعه .

وقد خالف بعض الحقائق التاريخية في غير مسرحية عامداً، كما خالف بعض العادات العربية في « مجنون ليلي » و« عنتره » وذكر المخالفة الأولى مفخراً في التعليقات التى ذيل بها مصرع كليوباترا . وإنما فخر بذلك لأنه أراد به أن يمتلك عواطف الجمهور المصرى، فقد صاغ كليوباترا صياغة يأبأها التاريخ، صاغها لا مستهترة أو قل بغياً ترتضى عند أقدام قواد الرومان، بل وطنية محبة لوطنها مدافعة عن كرامتها القومية، وكأنها تريد أن تظفر برومان عن طريق المكر والخداع، بعد أن أعيأها الظفر بها عن طريق القوة والبأس .

وشوق في ذلك يخرج على ذوق كثير من الشعراء الذين ألفوا المسرحيات في الغرب، فإنهم حين يستملون موضوعهم من التاريخ لا يحاولون تغييره بسبب نزعات وطنية أو قومية، وإنما يحافظون عليه، أو على الأقل يحافظون على روحه العامة كما يحافظون على الأشخاص الذين يظهرون فيه، فيعرضونهم لا حسب أهوائهم الشخصية أو القومية، وإنما حسب حقائقهم التاريخية، فهم أشخاص منفصلون عنهم، لهم استقلالهم، ولم حرياتهم، ولم مجالهم الحقيقى الذى يمحرون فيه ويستباحون، وهم يصورونهم كما هم في ذاتهم، على نحو ما صور شكسبير هنرى الخامس والثامن .

ومعنى ذلك أن شوق لم يقف موقف حياد من أبطاله التاريخيين، ولا شك في أنه من حيث التاريخ الخالص غير محق، ولكن هذا لا يقتضى أن فنه قاصر قصوراً مطلقاً لهذا النقص التاريخى، فالفن شئ والتاريخ شئ آخر، ولكى يكون حكمنا عليه سليماً من حيث الفن ينبغى أن نقيسه بمقاييس فنية خالصة . ويحتم ذلك أنه خالف التاريخ قاصداً لغايات قومية، فكان يضع الوطنية أو القومية قبل هذا الأساس الأوربي الذى تشير إليه، أساس الحياد في

المسرحيات التاريخية وأحداثها وقائعها . ولا ريب في أن هذا كله من حقه ، بل نحن نؤمن بأن من حق الشاعر الممثل أن يفسر التاريخ تفسيراً جديداً مادام هذا التفسير لا يصطدم بمقائقه الكبرى ، وما دام لا يخرج به عن إمكانيات الوقائع التاريخية .

وخالف شوقي في «مجنون ليلى» و«عنتر» بعض العادات العربية كأن نراه يفتح الرواية الأولى بمشهد ، تقدّم فيه ليلى إلى أنثراها ابن ذريح الشاعر الحجازي ، وليست هذه السنّة عربية قديمة ، إنما هي من سنن حياتنا الحديثة . ويجانب هذه السنّة سنن أخرى اختلطت على شوقي لبعد البيئة . ونقول هنا أيضاً إن هذه السنّة وأمثالها تُقبّل منه ما دامت ليست سنناً فاضحة .

على أن هذا النقص في تمثيل العادات العربية لم يأت شوقي قاصداً ، إنما الذي أتاه قاصداً هو المخالفة التاريخية لإرضاء للشعور الوطني . ولم يحاول أن يُرضي المصريين بهذه المخالفة وحدها ، بل أرضاهم أو قلّ أرضى الذوق العربي بإحداث تيار أخلاقي يجرى في جميع مسرحياته ، فكليوباترا على ما نعرف من تنقلها بين قواد الرومان ، متدينة ، تصلّي لربّها ، ولم يحاول شوقي أن يصور رغباتها وشهواتها الحسية ، بل أحاطها بهالة من النبّل والوقار . وقد أتى أن يُحميت ليلى بعد قرانها إلا وهي عذراء ، وأشاد بعفاف «آمال» ، ونصّر عاطفة الزوجية فيها على عاطفة الحب ، كما يلاحظ ذلك من يقرأ مأساة «على بك الكبير» .

وهكذا يتجسّر في مسرحياته تيار أخلاقي مهم تُنصّر فيه الفضيلة وما يتصل بالفضيلة من وفاء ومروءة وكرم ، وكأنه يريد أن يقوّي في نفوس الجمهور العناصر التي ترغب في عمل الخير . ولا ريب في أن هذا المتزعّج يُحمّد لشوقي ، لأنه أرضى به جمهوره من جهة ، ولأنه أخذ على عاتقه أن يقوّي خلقه من جهة ثانية . وهو لا يسرف في ذلك حتى لا يخرج المسرحية إلى شكل وعظ تملّهُ النفس ، وإنما يأتي به في ثنايا الحوار .

ونحن نعرف أن هناك نظرية تنادى بأن الشاعر ينبغي أن لا يُعنى بالأخلاق ، فالشعر شيء والأخلاق شيء آخر ، ولكن هذه النظرية لها خصومها كما أن لها

أنصارها. ومن يفكرون في فائدة الشعوب وفي رقيها الحضارى يخاصمون هذه النظرية ، لأنها تجرُّ الشعوب إلى السقوط على نحو ما جرَّت فرنسا في تاريخها الحديث . ونفس شكسبير وغيره من كبار المسرحيين وخاصة الكلاسيكيين كانوا أخلاقيين، يدعون في ثنايا مسرحياتهم إلى الأخلاق الكريمة، ويُجسِّرون على ألسنة أشخاصها الحكمة والموعظة الحسنة . أما الاتجاهات إلى الحرية الخلقية المطلقة فهي جديدة، جدَّت في القرن الماضي وهذا القرن، وجدَّتْها تدل على أنها ليست قانوناً قديماً للفن والشعر ، فمن حق الشاعر أن يخرج عليها، بل لعل ذلك واجبه، فهو لا يعيش منعزلاً عن الحياة ومستوليّاً الخلقية .

لذلك كان شوقى موقفاً جد التوفيق في جريان هذا التيار الخلقى بمسرحياته، وبنَّه على لسان شخصوه وأقوالهم . وقد انتقل به من شعره الغنائى إلى شعره المسرحى ، إذ كان مشغولاً به من قديم ، وكان يذيعه في قصائده على نحو ما أسلفنا ، وهُبِّتْ له الآن القرصة ليواجه به الجمهور ، وليذيعه في صور مجسِّمة تجسيمياً قوياً ، ومن هنا كان تأثيره أقوى وأوضح في التغذية الخلقية ، بسبب ما يسود جوَّ المسرح من انفعال النظارة واستغراقهم في عواطف الشخصوص والآلامهم .

وهذا التيار الأخلاقى فى مآسى شوقى كان يقابله تيار آخر من القطع الغنائية والمواقف الملحّنة، وهو تيار أراد به، على ما يظهر، إرضاء الجمهور الذى تعود أن يستمتع فى المسرح المصرى إلى قطع ملحّنة على نحو ما هو معروف عن مسرح الشيخ سلامة حجازى . ولعل شوقى كان يريد أن يثبت ظفروه ونجاحه لا فى الفن التمثيلى فحسب ، بل فى فن الغناء والتلحين أيضاً ، وربما كان نجاحه فى أغانيه التى سبقت تمثيلياته أحدَ الحوافز على أن يتجه هذا الاتجاه فى مسرحياته . وحقاً كان يوجد فى المسرحية اليونانية الحوار والغناء ، ولكن الغناء كان يفصل، إذ كان يلقيه « الكورس » فى الاستراحات بين الفصول ، وهو جوقة كانت تتحدث معقبة على فصول المسرحية وتتغنّى وترقص . وسار الرومان على منبج اليونان ، فكان الكورس يتخلل بغنائه ورقصه المسرحية الرومانية ، ولكن

لا نغضى إلى العصر الحديث حتى نجد الشعراء والممثلين وخاصة في فرنسا يلاحظون الفرق بين التمثيل والغناء، فيُخرجون الغناء من المسرح التمثيلي، ويَقْصُرُون هذا المسرح على الحوار، وأحسُّوا أنه لا يمكن الاستغناء عن الغناء التمثيلي، فخصوه «بالأوبرا»، حيث نجد القصة تعتمد على الغناء مع الموسيقى، ولا تكون القصة هي الهدف، بل تكون وسيلة لا غاية، فالغاية أن يستمع الناس إلى الغناء والموسيقى وأن يشاهدوا في أثناء ذلك ضرباً من الحركات وصوراً من المناظر والأشخاص والملايس.

وإذن فأور بالحديثة وُجِدَ فيها مسرحية مستقلة عن الغناء والموسيقى استقلالاً تاماً، فهي حوار خالص بين الممثلين، ووُجِدَ فيها بجانب ذلك تمثيل غنائى «فى الأوبرا» وتطوّر العملان من التمثيل الخالص والتمثيل الغنائى تطوراً منفصلاً. وكأنا أرى شوق ذلك، ورأى أنه من غير الممكن أن يمثّل على مسرحنا شيء من التمثيل الغنائى، لسبب بسيط، وهو أنه ليس عندنا «أوبرا» ولا موسيقى حديثة قوية تستطيع أن تحمل هذا الفن إلى الجمهور العربى.

حينئذ وجدنا شوق يعتمد إلى هذا المزج بين التمثيل الخالص والغناء، فسرّجاته تكثر فيها المواقف التى يُقْطَعُ فيها الحوار، حتى تُعْطَى القرصة للموسيقى والتلحين. وكلُّ ما يمكن به الدفاع عن شوق أنه أراد إلى إرضاء الجمهور الذى تعود على أن يتخلل ما يشاهده على المسارح من قصص صور من التلحين والغناء. وأيضاً فإنه لم يكن يأتى بهذه المواقف الغنائية فى المسرحية شادة أو خارجة عن الحوار، بل كان يحاول أن يَدْخُلَهَا فيه، وكان يحتال على ذلك بحيل كثيرة.

ومهما أطلنا الدفاع عن شوق فى هذا الجانب من مسرحياته فلن يعفيه ذلك من أنه قَصَرَّ، إذ كان من الواجب أن يتابع التطور الحديث للمسرحية وإن يجعلها تمثيلاً خالصاً وأن لا يشوبها بأى شائبة من التمثيل الغنائى، فقد جَنَّت اتجاهاته فى هذا الصدد على حوارها، وأصابته بغير قليل من التراخي والفتور.

وهذا الجانب هو أخصى ما ينجشاه المسرحيون المحدثون، فإن الفنون والتراخي حين يصيان الحوار، ينتهيان بتصميم المسرحية كلها إلى شيء من التفكك، فالحركة لا تتوالى مندفعة بسرعة، بل تقف أحياناً، وتجمد أحياناً، حتى يفرغ أصحاب الغناء والموسيقى من غنائهم ومن موسيقاهم.

ومن المعروف أن المسرحية قصة محدودة في الوقت الذي تشغله، إذ قلما يزيد وقت تمثيلها عن ساعتين، ثم هي تجري في شكل متوتر سريع، حتى تجذب انتباه النظارة، وحتى يستغرقوا فيها وفي شخصها وأفعالم وأقوالهم. ولذلك كان كل عائق يحول بين التوتر والسرعة يُعدُّ عيباً في المسرحية مهما أريد به من تسليّة النظارة، بل هذه التسليّة نفسها تُعدُّ رغبة شاذة من الشاعر، فهو ليس بصدد تسليّة خارجة عن حوار مسرحيته، وإنما هو بصدد تمثيل قطعة من الحياة.

وهي قطعة محدودة في المسافة الزمنية التي تشغلها، ومحدودة في نفس الموضوع والحوادث والوقائع التي تجري فيها، إذ يختار الشاعر حقبة خطيرة للبطل كأنه يمشي فيها على حافة هوة، والأحداث تجري به مسرعة إما إلى إنقاذه وإما إلى تردّيه في الهوة. ومن هنا كان الشاعر يختار أهم مواقفه ويوجز في أثناء ذلك في أقواله وأشعاره لاعلى لسان البطل وحده بل على لسان الشخص عامة.

وهذا هو العيب الثاني في مسرحيات شوقي، إذ نراه يُطيل في جزئيات الحوار، فهو لا يسعى إلى الإيجاز والتركيز، بل يُطنب كثيراً، وكأنه لم ينسَ ماضيه الغنائي، فهو يسترسل على لسان بعض الشخص استرسالاً، لا يشكُّ سامعه في أنه إنما يستمتع في أثناءه إلى قصيدة لا إلى جزئية في حوار تمثيلي.

ومعروف أن المسرحية ينبغي أن تخلو من كل فضول، وأن تكون كل كلمة فيها وكل شطر فضلاً عن كل بيت شعاعاً يكشف الشخص ويكشف صفاته، وشوقي ليس بصدد خلق شعر من حيث هو شعر، وإنما هو بصدد خلق شخص وإسباغ مميزاتها وصفاتها عليها، بحيث تُصبح خالدة في نفوس الناس.

والشخص لا تتال الخلود بالشعر الكثير يُجربه الشاعر على لسانها في

الحوار ، بل قد يُجْرَى على لسانها شعراً قليلاً ، ومع ذلك يميّزها ويمدها بالحياة ، لأنه جسمها في أذهانتنا وتحت أعيننا تجسّياً تاماً بكل صفاتها وشاراتها . ولكن شوق كانت لا تزال تسيطر عليه القصيدة الغنائية حيث تعود أن يَجْرَى مع التعبير عن العواطف إلى آماذ طويلة ، فلما حاول التمثيل الخالص لم يستطع أن يخلص من هذه السيطرة ، وخاصة في المواقف العاطفية من حب وموت ومديح وهجاء وحاسة .

وكل ذلك يُدخل على مجرى الأحداث في مسرحياته غير قليل من الاضطراب فالحركة لا تنطلق انطلاق السيل المتدفع ، بل تبطئ ببطأً يقلّ ويكثر حسب المواقف العاطفية . وليس معنى ذلك أن الحركة بطيئة دائماً ، ولكن معناه أنها في أحوال كثيرة يصيها غير قليل من البطء ، وخاصة أنشوق يُعنى بشعره التمثيلي على نحو ما يعنى بشعره الغنائي لا من حيث الامتداد العاطفي ، بل أيضاً من حيث امتداد الأسلوب للعناية البلاغية فيه .

وليس هذا كلّ ما أصاب مسرحيات شوقي من شعره الغنائي ، فقد أجرى شعره التمثيلي على أسس الشعر الغنائي المعروفة من أوزان وقوف ، وبذلك وحد بين التمثيل والغناء في الصورة الموسيقية ، ولم يفرّق بينهما ولا أقام حواجزَ وسلوداً . وكان الحوار التمثيلي في المسرحية اليونانية يجري في أوزان خاصة تخالف أوزان الغناء الذي يلحنه « الكورس » ، فللهواري أوزانه وللغناء أوزانه ، أما عند شوقي فلا فارق بين القطعة الممدّة للتلحين وبين بقية القطع في الحوار سواء في الأوزان أم في القوافي .

ومعروف أن الشعر الغربي الحديث لا يهتم بالقوافي ، وقد ألف شكسبير مسرحياته من شعر مُرْسَل . فكان من الطبيعي أن يفكّر شوقي في ذلك وأن يُنْشِئ النظر فيه ، لعله يبتدع وزناً للشعر التمثيلي الذي أدخله إلى العربية ، أو لعله يفكّكه من عقّال القافية ، فيدعه مرسلًا مطلقاً من القوافي ، ولكنه لم يفكر في ذلك ، أو لعله فكر فيه ، ووجد من الخير أن يستمر في التمثيل بالصورة الموسيقية للشعر الغنائي ، وهي الصورة التي ألفتها الجمهور للشعر العربي .

وشوق حين اختار أن يستمر في تمثيله مع الصياغة الموسيقية للشعر الغنائى لم يستخب وزناً أو مجموعة خاصة من الأوزان الشعرية الغنائية ، بل رأى أن يتنقّل بينها جميعاً في مسرحيته ، فبينما يبدأ بالرمل مثلاً نزاه يتحول عنه إلى الكامل ثم إلى الوافر ، فللى السريع أو إلى الرجز أو الطويل أو البسيط أو المتقارب أو المتدارك في غير نسق ولا نظام ، بل كما يحلوه بدون قيد ولا شرط . وكأنه رأى أن أوزان الشعر الغنائى العربى جميعاً صالحة لتمثيله ، ولكل مواقفه ، فهو يتنقّل بينها حراً ، ينظم من هذا البحر على لسان هذا الشخص ، ثم يدعه على لسان الآخر ، بل قد يجزى على لسان شخص شعراً أو آياتاً من وزن خاص ، ثم يراعى له أن يغير الوزن ، فيغيره ، كأنه أراد أن يعبر به عن حالة نفسية جديدة . وكل ذلك يجعل المسرحية عند شوقي تبدو كأنها مجمع لبحور مختلفة أو كأنها مزيج من الألحان الشعرية المتنوعة .

ونفس هذا يلاحظ في قوافى المسرحية ، فهو يتنقّل في القوافى كما يتنقل في الأوزان والبحور ، حسبما يراعى له . ومن الصعب حقاً أن نطالبه بقافية واحدة في المسرحية كلها ، فإن ذلك معناه إحداث مشقة شديدة في التمثيل على الشاعر . وإذا كان شكبير تحلل من القافية ، فأولى لشوقي أن لا يتمسك بقافية بعينها .

على أن هذا الجانب عند شوقي قد عرّضه لحملة شديدة عليه من النقد على نحو ما يرى القارئ في نقد العقاد لقممير ، وحتى ليقول طه حسين هذه العبارة المجلجلة : « أما عن التمثيل فقد غنّى شوقي فأطرب وأثّر ، ولكنه لم يُمثّل ، لأن التمثيل لا يرتجل ارتجالاً ، ولا يُهجم عليه ، وإما هو فن يحتاج إلى الشباب والدرس والقراءة ... فكان تمثيله صوراً تنقصها الروح ، وإن حببها إلى الناس ما فيها من براعة الغناء »<sup>(١)</sup> .

ولا ريب في أن طه حسين يغلو حين يذهب إلى أن شوقي غنّى ، ولم يمثّل ، وكان أولى له أن يقول إنه غنّى ومثّل . وقد طلب إليه مراراً ليجيد فن التمثيل

أن يطلع اطلاعاً منظماً على كتابات الإغريق وتمثيلاتهم وتمثيل المحدثين أيضاً<sup>(١)</sup>!. وشوق لا يعيش في العصر الكلاسيكي الذي كان يقدس النماذج اليونانية، وإن من حقه أن يخالف هذه النماذج في قواعدها، ومن قبله خالفها المدرسة الرومانتيكية بل لقد تطورت قواعد المسرح وأصوله مع ظهور المدارس الفنية المختلفة من واقعية ورمزية وغيرها. ومعنى ذلك أن المسرح لا يعرف القواعد الثابتة، وإذن فلا حرج على شوقي الشاعر العربي الشرقي أن يخالف بعض القواعد المسرحية لا عند اليونان فقط بل عند الأوروبيين المحدثين أيضاً، لسبب بسيط، وهو أنها ليست من وضع أذواقنا وإنما هي من وضع أذواق قوم آخرين يختلفون عنا في ثقافتهم وتاريخهم.

وقد لاحظ طه حسين نفسه أن شوقي منشئ الشعر التمثيلي في الأدب العربي<sup>(٢)</sup>. ومن حق هذا المنشيء أن لا يُفرض في السخط عليه. قد تكون عنده بعض عيوب، ولكن ينبغي أن لا ينتهي بنا ذلك إلى أن نقول كما قال طه حسين إنه غني ولم يمتل، بل نقول إنه متل وغني، أو مثل وأعطى فرصة واسعة للفتاء، ولم يعطها عن غير قصد، بل أعطاها قاصداً عامداً، حتى يرضى ذوق جمهوره وينال استحسانه.

## ٢

### مأس مصرية

نظم شوقي ثلاث مأس مصرية، هي: مصرع كليوباترا، وقمبيز، وعلى بك الكبير. وهي موزعة على تاريخ مصر في قديمه ووسيطه. أما مصرع كليوباترا فتدور حوادثها في أواخر أيام البطالسة حين استولت رومة على دولتهم. وأما قمبيز فترجع حوادثها إلى عصر أعمق هو القرن السادس قبل الميلاد حين



غزا قمبيز مصر وضمَّها إلى ممتلكاته، وأما على بك الكبير فتأخَّر حوادثها إلى العصر العثماني في القرن الثامن عشر.

### مصرع كليوباترا

ومصرع كليوباترا هي أولى مسرحيات شوقي ، وقد حاول بها أن يعارض شكسبير في مسرحيته المشهورة « أنطوني وكليوباترا » وكأنه أراد أن يثبت لنقادها ومعاصريه تفوقه لا في الشعر الغنائي فحسب ، بل في الشعر التمثيلي أيضاً مقارنة إلى عظم كبير من أعلامه ، وقمة شاهقه العلو من قيمه .

والمأساة موزعة على أربعة فصول ، والفصل الأول فيها يبدأ بمنظر في مكتبة قصر كليوباترا حيث نجد ثلاثة من الموظفين فيها ، وهم حابي وديون وليسياس يعلقون على أناشيد النصر المزيَّف التي يكذبها الشعب حناجره ، إذ أوحى إليه من أوحى كذباً أن أسطول مصر متضافر مع أسطول أنطونيوسم أسطول أكتافيوس بالقرب من الإسكندرية . والحقيقة أن أسطول مصر فتر بإشارة كليوباترا من المعركة ، وغلب أنطونيوس على أمره . ويعلق هؤلاء الموظفون الثلاثة بما ينشئنا بحقيقة الموقعة ويحب أنطونيوس وكليوباترا . وتفاجئهم إحدى وصيفاتها وتسمى هيلانة ، وكان يعشقها حابي ، وتُخبرهم أن مولاتها ستروور المكتبة ، ويسارعون بإخبار أمينها زينون . وتقبل كليوباترا مع وصيفتها هيلانة وشرميون ، وتسمع هتافات الشعب المصري بالنصر ، فيتولاها دُعر شديد ، لأن الحقيقة لا بد أن تنكشف ، وتساءل : من أذاع هذا الكذب الصراح ؟ فتبادرها شرميون بأنها أذاعته حين كثرت الأقاويل والظنون ، وتعلن لها ، فتقبل عذرها ، ثم تأخذ في بيان موقفها ، ولماذا انصرفت بأسطولها عن أنطونيوس ، وتزعم أنها رأت أن تقف على الحياد لإثارة لوطنها ، وكأنها لا تعشق أنطونيوس وحده ، بل تعشق وطنها أيضاً عشقاً يفوق عشقه .

وتتحرك المشاهد وتتعاقب الشخصوس ، وكل يمدُّ خطاً في تصميم المأساة وفي التمهيد لصراعها ، وما نلبث أن نلتقي في المنظر الثاني من هذا الفصل الأول

بأنطونيو بين يدي كليوباترا ، وقد ظفر في موقعة برية على أبواب الإسكندرية بأكتافيوس . وتحفل كليوباترا بهذا النصر احتفالاً باهراً ، وفي أثناء الإعداد لهذا الاحتفال تندّ على لسانها كلمات تجرح قواد الرومان المشايعين لأنطونيو ، فيثورون لكرامتهم .

وعلى هذا النحو يكشف شوقي لنا في الفصل الأول من مصرع كليوباترا عن العلاقات بين الأشخاص ، ويمهد تمهيداً طبعياً للصراع ، فكليوباترا موزعة بين حبا لوطنها وحبا لأنطونيو ، وهي تستثير قواد الرومان الموالين لعشيقها ، وعشيقها موزّع بين حبه لها وواجبه الحربى . وتمتدّ في أثناء ذلك قصة خفيفة لحب لم تعتدّ ، وهو حب حابى لهيالة . ومن الوجهة المسرحية يشرّ هذا الفصل بنجاح الشاعر ، فقد استطاع أن يعرض علينا فيه شخص مسرحيته ، ووصفهم في أثناء الحوار وصفاً يميّزهم ويوضحهم ، بدون أن يفتر ذلك أو يفتل فيه ، فكلّ في مكانه ، وكل نستطيع تمييزه والتعرف عليه ، وقد بدأت نقطة الصراع . وننتقل إلى الفصل الثانى حيث نشاهد احتفال كليوباترا بنصر أنطونيو ، وهو احتفال ، يتحول فيه قصرها إلى مقصف ساهرحشدت فيه كل فنون القصف واللهو من غناء ورقص وخر . وفي مشهد نرى عرافاً يقرأ الكفّ ، وفي مشهد ثان ساقياً يسقى الخمر ، وفي مشهد ثالث منياً ينشد في الخمر أو في الحب . وتتوالى هذه المشاهد وما يشبهها ، وتزداد على لسان كليوباترا الكلمات التي تجرح الشعور الوطنى لقواد الرومان . ويتبعها أنطونيو في عيها وفي مجونها ، حتى لتدعوه إلى التبرؤ من رومة ، فيلبسها غير عاص لها أمراً . ويشد سخط قواد الرومان على أنطونيو ، ويخرجون من الحفل وقد صمموا على أن ينضموا لأوكتافيوس ، ويتركوا أنطونيو لعاشقته .

وبذلك تنمو الحركة في المسرحية وتتعقد ، وهو تعقد طبعى نشأ عما رأيناه في الفصل الأول من مهاجمة كليوباترا للرومانين ، فهو تعقد مسبب ، وتنهض به الحوادث في المسرحية نهوضاً منطقياً ، ليس فيه مفاجأة ولا انقطاع . ويبرز شوقي ذلك إبرازاً واضحاً لا عن طريق غضب الرومانين وعزمهم على

الانسحاب من جيش أنطونيو والانضمام إلى أوكتافيوس، بل أيضاً عن طريق لهُو أنطونيو نفسه طوال الليل لهُو أن يَنْسَى فيه الحرب وواجبه الحربى وأنه مقل فى اليوم التالى على معركة جديدة ، فإِما النصر ، وإِما الهزيمة الساحقة التى تدمر مجده وتدمر عشقه .

شوقى موفّق فى ذلك كله من حيث تدرج الحركة وتطور التصميم فى المسرحية . وننتقل إلى الفصل الثالث لنشهد نقطة التحول ، فقد هُزِم أنطونيو أمام أوكتافيوس ، وانصرف عنه قواد الرومان ، كما انصرف عنه الجيش المصرى . ويعرضه علينا شوقى خارج معبد فى الإسكندرية حيث أنويس الكاهن وأفاعيه . ونراه يتحدث مع تابعه أوروِس عن هزيمة متحسراً نادماً على سيرته . ويفاجئهما فى أثناء حوارهما طبيب رومانى يريد أن يؤذى شعور أنطونيو ، ولم يكن مخلصاً له ، فيخبره أن كليوباترا انتحرت وهو خبر دَسَّه عليه كذباً ، فيصمم على أن يتخلص مثلها من الحياة ، ويدعو تابعه أن يقتله ، فيبادر إلى قتل نفسه بخنجره ، ويسرع أنطونيو فيقطعن نفسه بسيفه ، ويخرُ على الأرض صريعاً . ويتنقل المشهد إلى داخل المعبد ، حيث يدخل أنويس إلى حجرة بناجى فيها أفاعيه . وتزوره كليوباترا تريد أن تستشيريه فيما نزل بها من هزيمة أنطونيو وأن تستغفر ربّتها ليزيس بالصلاة فى محرابها ، وترى أفاعى أنويس ، فتسأله عنها وعما تمجّه فى أفواهها من السم ، وكيف تقتل الناس ، وهل يشعرون بالموت ؟ وهل يُصان الجبال ؟ وهل يُطفأ اللون ؟ وهل يُبطلُ الموت سحر الجفون ؟ وكيف بعضُ الناب ؟. وما شبح الموت ؟. ويحييها الكاهن إجابات تحبّب إليها أن تموت عن طريقها حين تلطم الخطوب وتظلم الأمور ، فتوصيه أن يأتيا بها ، حين يصبح تاج مصر فى خطر . ويدخل جنود يحملون جثة أنطونيو والدم يسيل من جرحه ، ولا تزال فيه بقية حياة . ويلتقى العاشقان ، ويموت بين يديها ، وتندبه ندباً حاراً ، وفى أثناء ذلك يصل أوكتافيوس ويرتّى غريمه ومن كان تحت القناظله .

وننتقل فى الفصل الرابع إلى خاتمة الصراع ، فقد انتحرت أنطونيو ، ولا تزال فى شك

وحيرة من مصير كليوباترا ، فهل سترضى أن تذهب مع أوكتافيوس كما يريد أسيرة إلى روما ، أو تهرب ، أو تتحرج عن طريق الأفاعي ؟ . وتحرك مشاهد الفصل الأول ونجد «حاجي» يحمل إليها أفعى في سلة ، فتسرع لحيتها ، وتصمم على الانتحار ، وتدعو أكتافيوس لزيارتها مساء ، حتى يرى كيف أفلتت منه كما أفلت أنطونيوس من قبلها . ويغنيها مغن نشيد الموت ، وتقص حياتها ، وتدافع عن نفسها ، وتتناول الأفعى وتمهد لها في صدرها بين السحر والنحر ، فتلدغها لدغة الموت ، وتحتذى على مثالها شرميون وهيلانة . ويدخل أنوبيس وحاجي ، فيريان الثلاث وقد فارقن الحياة ، فيفرغ حاجي لموت عشيقته هيلانة فرعاً شديداً ، فيناول الكاهن بلسماً يعيد لها الحياة ، وتذهب مع عشيقها إلى «طيبة» حيث يمضيان حياة حب رغدة هنيئة . ويزور أوكتافيوس كليوباترا فيجدنها قد هزئت به وبأمانيه في أسرها وعرضها في ميادين روما وعلى شيوخها . ويخرج أكتافيوس ، ويُجرى شوق على لسان أنوبيس شعراً يكون نهاية المسرحية ، يختمه بقوله مخاطباً لأكتافيوس وغيره من الرومان الظافرين ، الفرحين بفتح مصر والاستيلاء عليها :

قسماً ما فتحتم مصر لكن . قد فتحتم بها لرومة قبراً

وهكذا تلمح المسرحية سلسلة ، كل فصل بل كل منظر متمم لما قبله ومُعِد لما بعده ، وقد تناسق التصميم والصراع ، ونهضت الحركة بالحوادث والوقائع متعاقبة ، ومثل كل شخص في مكانه وبصفاته .

وإذن فالمسرحية جيدة من حيث التصميم العام وامتداد الحركة وتواليها ، ولكن هناك أشياء لابد أن يعرض لها من ينقد هذه المسرحية ، وقد عرض لبعضها النقاد فزيفوها على أسامها ، وخاصة من حيث مخالفة شوق للتاريخ المروي عن كليوباترا مخالفة صريحة ، إذ عدّ فرار أسطولها من موقعة أكتيوم سياسة ومكرأ بأنطونيوس وأكتافيوس جميعاً ، كأنها تريد أن يتطاحنا ويتفانياحي تصبح مصر سيدة البحر المتوسط . ولا يقول التاريخ ذلك ، إنما يقول إنها فرت جنباً وغلراً بأنطونيوس . ويذهب شوق إلى أن جيشها فرّ من المعركة البرية ، ولا يقول

التاريخ شيئاً من ذلك ولا يشهد له . ويذهب أيضاً إلى أن أولبوس الطبيب الروماني في بلاط كليوباترا الذي يُضمر حقداً لأنطونيوس هو الذى أخبره كذباً بانتحار كليوباترا، وصنع ذلك من لدُنْ نفسه ابتغاء إيدائه . ويقول التاريخ إن كليوباترا هى التى أوحى بذلك، حتى يخلوها الجوّ بأكتافبوس، لعلها تُغويه كما أغوت من قبله أنطونيوس و«قيصر» . ويصور التاريخ على لسان بلوتارخوس كليوباترا فى صورة حيّة رقطاء ، بهيمية اللذات والشهوات، تدفع جسدها رخيصة إلى كل صاحب مجد أو شرف رفيع .

ورأى شوقي المصرى ذلك، فأراد أن يبرّر فى مسرحيته بعض مواقف الملكة المصرية ، واضطُرَّ إلى التحريف فى بعض الحوادث حتى يصل إلى غايته . وهنا تتساءل هل من حقه أن يحرف فى بعض الحوادث التاريخية ؟ ومن رأينا أن هذا من حقه ما دام يبتغى غاية وطنية بمسرحيته ، وليست المسرحيات مصدراً من مصادر التاريخ ، بل هى قصص يأخذ من التاريخ ويحرف فيه حسب ما يريد الشاعر . ولن يتغير تاريخ كليوباترا لأن شوقي قال كذا، أو قال كذا ، أو صورها بهذه الصورة أو بتلك ، وإنما يظل التاريخ كما هو وتظل مسرحية شوقي كما هى ، فذلك تاريخ وتلك قصص ، وفرق بين التاريخ والقصص وبين التاريخ القديم خاصة والقصص الحديث .

وحقا إن شكسبير لم يحاول فى مسرحيته أن يخالف بين القصص والتاريخ، ولكن شكسبير ليس مصرياً ، وظروفه تختلف عن ظروف شوقي اختلافاً تاماً ، فشوقي قد ألف هذه القصة بعد الحرب الكبرى وبعد اندلاع الثورة المصرية ، فكان طبيعياً أن يفكر فى هذه الملكة المصرية ، وأن لا يقدمها للجماهير مثلاً سيئاً لتضييع حقوق البلاد ، بل لتضييع البلاد نفسها ، وإنما يقدمها وطنية محبة للوطن المصرى تحيى له ولعرشه، ولذلك فهو يُجرى على لسانها قولها :

أموتُ كما حييت لعرش مصرى وأبذل دونه عرش الجمال

كما يقدمها سياسية محتالة ، تريد أن تظهر بروما عن طريق الحيلة ما دامت لا تستطيع أن تظهر بها عن طريق القوة ، وهى لذلك تتسحب من موقعة أكسيوم لاغندراً بأنطونيو ، ولكن حتى يتفانى الروم ، ويصبح البحر المتوسط خالصاً لمصر وسيادة مصر ، وتشرح ذلك فتقول :

قلتُ روما تصدَّعتُ فترى شَطْرَ	رَأَى من القوم في عداوة شَطْرَ
بطلها تقاسما القُلُك والجِيْ	ش وشبا الوغى ببخرٍ وبرٍ
وإذا فَرَّقَ الرعاةَ اختلافُ	علموا هاربَ الذئابِ التجرُّ
فتأملتُ حالِيَّ مَلِيًّا	وتدبَّرتُ أمرَ صَخْرِي ومُسْكْرِي
وتبينتُ أن روما إذا زا	لَتَ عن البحر لم يُسَدِّ فيه غيري
كنت في عاصفٍ مَلَّتْ شراعي	منه فانسلَّتِ البوارجُ إثْرى
خلصتُ من رَحَى القتال وما	يلحق السُّفنَ من دمارٍ وأسرٍ
فنسبتُ الهوى ونُصرة أنظن	يوس حتى غَدْرته شرَّ غَدْرٍ
علمَ اللهُ قد خذلتُ حبيبي	وأبأ صَبِيَّتِي وعَوْنِي وذُخْرِي
موقف يُعجب العُلا كنت فيه	بننتُ مصرٍ وكُنْتُ ملكةَ مصر

وهذه صورة رفيعة من الوطنية غلَّبت فيها كليوباترا حبها لوطنها على حبها لعشيقها ووالد صبيها وأطفالها وعونها وذخرها . ولا ريب في أن هذا الاتجاه يُحمِّد لشوق الشاعر المسرحي المصري الذى ينظم مسرحيته ودمُ الثورة لا يزال يغلي في عروق المصريين . ومن حق كل شاعر مسرحي أن يصور أبطاله على النحو الذى يريده ، فضلا عن أن يلائم بينهم وبين التراتجى القومية . ولا يمكن أن يُحتجَّ على شوقي بالتاريخ ما دام محافظاً على هيكله العام ، ولم يقلب حقائقه الكبرى ، كان يحوِّل هزيمة أنطونيو إلى انتصار ، أما الحقائق الصغرى وبعض

التفاصيل فن حقه أن يحرف فيها ما دامت هناك غاية تضطره إلى ذلك ،  
وليس أكرم على شاعر من وطنه ، ولا غاية وراءه تعلوه بل هو غاية الغايات .  
فشوقى محقّ في الإطار الوطنى الذى وضع فيه كليوباترا ملكة المصريين  
في حقبة قديمة من حقب تاريخهم ، ولا يعيبه ذلك ، إنما يعيبه أن يتخلى في أثناء  
المسرحية عن هذا الإطار ، وهو ما لم يحدث ، إنما الذى حدث أن الإطار  
استمرّ حتى النفس الأخير لكليوباترا . وبذلك يكون قد نجح من وجهة  
التأليف المسرحى نجاحاً لاشك فيه . وقد وسّع الإطار ، فلم بدعه خالصاً لكليوباترا ،  
بل أدخل معها مصريين مثل حاني والكاهن أنوبيس ، الذى أجرى شوقى على  
لسانه حين طلبت منه أن يُصَلّي على ابنها من قيصر :

إيزيس كيف أصلّى على ابن يوليوس قيصر  
أبوه عالٍ ولكن فرعون أعلى وأكبر

وتتخلّل المسرحية في أمكنة كثيرة تعليقات للمصريين على الرومان ، فيها  
حق ، وفيها سخط شديد ، وفيها برّ بالوطن وحب ، وفيها غضب على روما  
وكره ، وفيها مقاومة عميقة للعدوان ، واعتزاز بأن مصر لن تُغلب ، وإن  
غلبت اليوم فستكون غداً مقبرة لروما والرومان .

ونستطيع أن نتعقّب شوقى في المسرحية على أسس المقومات التى مرت بنافسنا لاحظ  
أنها مسرحية تاريخية ، وكأنما كان نجاح شوقى في فرعونياته وتاريخياته هو الذى دفعه  
إلى هذا الاتجاه ، فتشبه بالمدرسة الكلاسيكية في فرنسا ، كما تشبه في الوقت نفسه  
بشكسبير . وبما لاشك فيه أنه قرأ مسرحيته «أنطونى وكليوباترا» فينهما تشابه في بعض  
المنظر وفي بعض الأسماء ، وليس من المعقول أن ينظم شوقى مسرحية عن كليوباترا  
ولا يطلع على مسرحية الشاعر الإنجليزى الذى نظم فيه قصيدة رائعة من قصائده ،  
وقد اندفع يصوّر عاطفة الحب ، وكيف تغلبت في أنطونيو على عاطفة المجد  
الحربى ، وهو في ذلك متأثر بشكسبير والمدرسة الكلاسيكية الفرنسية التى اهتمت  
في مسرحياتها بهذه العاطفة ، بل جعلت لها المكانة الأولى والحظ الأوفر .

وداخل شوقى منذ مستهل المسرحية بين حُب أنطونيو وكليوباترا وحُب هيلانة وحاجى ، وهى مداخلة لم تُفسد التصميم المسرحى ، بل ساعدت على تقويته وورط أجزائه والكشف عن وطنية الشباب المصرى فى شخص حاجى والحلب العنيف الطاهر فى شخص هيلانة .

واختار شوقى « أنشو » مضحكاً للملكة ، وبذلك أدخل على المأساة عنصراً من الفكاهة ، ولكنها ليست فكاهة عميقة ، بل هى فكاهة سطحية ، إذ نجد أنشويقول لزينون أمين المكتبة ضاحكاً منه ومن استغراقه بين الكتب :

وما الكتبُ قوتى ولا منزلى      فما أنا سوسٌ ولا أنا فازٌ  
ويقول أيضاً .

إذا ما نفقتَ وماتَ الحمارُ      أبينك فرقٌ وبينَ الحمار  
ويقول كذلك :

الفارُ فى مكتبة القصر نطقُ  
يقول إن أسرقُ فزينون سرق  
همى فى الجلد وهمه الورق  
يسطو على آثار كل من سبق

وكلها فكاهة لفظية ليس لها غورٌ ، وليس فيها عمق ، وكأنها تأتى لتستمر بعيدة على هامش المسرحية ، فهى لا تتغلغل فيها ولا تتخلل أحداثها المختلفة ، ولا تتحول إلى سخرية تنفذ إلى الأبطال ومواقفهم .

وشوقى فى هذا الجانب لا يخلق بعيداً ، ولذلك كان يقلُّ عنده التهمك والاستهزاء ، كما تقل السخرية المرة بوجه عام ، وخصوصاً السخرية التى تحدث من التناقض بين ما يقوله البطل أو الشخص فى المسرحية وبين ما يفعله ، أو بين أقواله وبين حقيقة موقفه . ومع ذلك فنحن نجد سخرية خفيفة



تطفو على أقوال الشخص في أثناء الحوار حينما يقولون كلاماً لا يفهمه المخاطب تماماً ويفهمه النظارة بسبب تنابع الحركة وتعاقب الأفعال والأحداث . وعلى كل حال هذا جانب شاق ، ولشوق العذر في أن لا يحسنه إلى آخر مداه ، وخاصة أن نفسه لم تكن منطوية على مراة .

وإذا كان الجانب الفكاهي في المسرحية محدوداً فإن الجانب الخلقى اتسع إلى آماذ بعيدة ، ويبدو في وضوح في أثناء تصويره لكليوباترا وأثناء ما يجري على شفتيها من أقوال ، فقد اتهمت حبيّة الوادي في عفافها وفي طهرها ، وصوّرت ذلك شوقاً على ألسنة الشخص من حولها ، ولكنه دفعها دائماً لتردّ هذا الظن الآثم ، بل دفع بعض الشخص لتسرّد ظنها ، فإذا حان الذي كان يكرهها يقول حين تتحرر :

الله يشهد أنّي قد سدّلتُ على ما كان من نَزَعَاتِ الرأى نسياناً

وأنتى اليوم أبكيها وأندبُها ولا أقيسُ بها في الطهر لإنساناً

أما هي فكانت دائماً تدافع عن نفسها . ومع ذلك فقد اضطرب شوق غير قليل في تصويره لطهرها ورشدها ، وكان تاريخها الحقيقى كان يسيطر عليه ، فلم يستطع التخلص منه ، وخاصة على لسان مَنْ حولها ، بل على لسانها هي أيضاً ، إذ تعترف غير مرة بغوايتها ، كأن تقول للكاهن أنويس تطلب منه الغفران :

ولى خطايا كثيرٌ لا تَبْرَحُ البالَ ساعة

وظلَّ شوق حائراً في المسرحية بين زَلْها وصوابها وبين غوايتها ورشدها ، وربما كان هذا أهم شيء يضعف شخصيتها . ومهما يكن فقد حاول أن يحيطها بهالة من الخلق الطيب والوقار بجانب ما اشتهرت به من الحسيّة والخلاعة ، وإنا نراه يُدخلها المعبّد لتصلّى لربها ، عسى أن تظهر نفسها . وتخرج راضية مطمئنة بعد أن دخلت حزينّة حائرة ، فتقول :

## إن الصلاة على شيء لمدة الزمان مُعِينَة

وكل ذلك إنما يريد به شوق أن يُضفى على الملكة المصرية ثياب نُبُل ووقار ، وإنما جرّه إلى ذلك التيار الخلقى العام الذى كان يَجْرِى أولاً فى شعره الغنائى ، حيث كان يمدح الملوك والأمراء بخلقية مثالية . وإذا كان حب كليوباترا يحمل إنمّا أو من الصعب أن يجرده من الإثم ، فقد قابل فى المسرحية بينه وبين حب هيلانة الطاهر العنيف .

ولا يتضح هذا التيار الخلقى فى تصويره لكليوباترا أو لغيرها من الشخصيات فى مثالية خلقية جيدة فحسب ، بل يتضح أيضاً فى معان خلقية كثيرة تغمر المسرحية ، وتتخلل الحوار فيها من حين إلى حين كأن يقول على لسان بعض نسخوه :

لا يَخْلُقُ العلم نَفْساً      ولا يُنَبِّهُ هِمَّةً  
كم عالم فى يد الجا      هلين مُلْقَى الأَرَمَة

أويقول :

وقد تنزل الشمس بعد الصعود      وتَسَقَم بعد اعتدال الضُّحَا

أويقول :

خلق الناس للقوى المزايا      وتجنُّوا على الضعيف اللنوبا

أويقول :

وإن التاوت فعل الثعال      لب ليس التاوت فعل السباع

أويقول :

وبعض السم ترياق لبعض      وقد يَشْفى العضال من العضال

ونحو ذلك مما تكثر أبياته فى المسرحية . وأيضاً تكثر الشطور التى تؤدى

مثل هذه الحكم والآراء الخلقية ، وهى أكثر من أن نمثل لها أو نتعقبها . وقد كان شوق قبل اشتغاله بالمرسح شاعر أمثال وأخلاق فحري أن يستمر أثر ذلك فى مسرحياته وأن يُعنى به إذ يجد غيره من شعراء المرسح ينحون هذا النحو ، وخاصة أعلامهم البرزين بينهم ، وكانت لديه منه ذخيرة قيمة ، فاستغلها واستخدمها استخداماً موفقاً . ونعنى بتوفيقه أنه لم يكتر من هذه المعانى الخلقية حتى لا تتحول المسرحية إلى خطب وعظات منبرية ، بل هو يستخدمها الاستخدام المناسب وفى أماكنها دون إفراط أو تفريط .

وهذا التيار الخلقى يقابله فى المسرحية تيار لعله أشد منه وأعنف . وهو التيار الغنائى . وقد أدخله شوق قاصداً عامداً ، حتى يؤلف بين التمثيل والتلحين أو بين التمثيل والغناء ، ولا يزال يؤهل له ويتيح الفرص ، حتى يحقق رغبته ، وحتى يجمع بين الحوار من جهة والغناء من جهة أخرى ، وحتى يكون هذا الجمع طبيعياً لا تكلف فيه ولا تعمل ، وهل خير فى هذه المسرحية للغناء من الاحتفال بأنطونيو احتفالاً يمتلىء بفنون الطرب ؟ . ويقام الاحتفال ويكون طرب ويكون غناء ، ويطلب أنطونيو من الشادى إياس أن يغنيه نشيد « الحب الحياة » فيغنى إياس :

أنا أنطونيو وأنطونيو أنا      ما لروحينا عن الحب غنى  
غَنَّا فى الشوق أو غَنَّا بنا      نحن فى الحب حديثٌ بعدنا  
رجعتُ عن شَجُونِ الرِّيحِ الحنونِ      وبعينينا بكى المُرْنُ الهتونِ

ويستمر فى الغناء بهذه القطعة المشهورة ، وهى طويلة إذ تبلغ أربعة عشر بيتاً . ولا يكتفى شوق بهذا الموقف الذى وقفه على التلحين والغناء ، بل يعود حين عزمه كليوباترا على الانتحار فيجعلها تطلب من إياس أن يغنيها نشيد الموت فيصدع لأمرها ، ويتغنى .

يا طيبَ وادى العَدَمِ      من      مَنزِلِ

لم تَمْشِ فِيهِ قَدَمٌ      لِلْعُدْلِ وادٍ خَلِي  
 أَنَا فِيهِ لِحْبِيبِي      وَحْبِيبِي فِيهِ لِي  
 يَامُوتُ مِلًّا بِالشَّرَاعِ      وَاحْمِلْ جَرِيحَ الْحَيَاةِ  
 سِرًّا بِالْقُلُوعِ السَّرَاعِ      إِلَى شُطُوطِ النِّجَاةِ  
 شَرَاكَ الْفِضْئِ      فِي لُجَّةِ التَّبَرُّي  
 كَالْحُلْمِ فِي الْغُمُضِ      يَجْرِي وَلَا يَجْرِي  
 فِي ظِلِّ لَيْلٍ سَاجٍ      أَقْسَمُ لَا يَسْرِي  
 مُغْلَلُ الدِّيْبَاجِ      مَطِيبُ السَّيْرِ  
 فِي يَقْظَةٍ يَظْهَرُ      لِي أَمْ أَرَى حُلْمًا  
 فُلُكُ مِنَ الْجَوْهَرِ      يَخْتَرِقُ الظُّلُمَا  
 عَلَى الدُّجَى لَمَاحٌ      تَحْسِبُهُ نَجْمًا  
 لَيْسَ بِهِ مَلَّاحٌ      يُسْلِكُهُ الْيَمَّا  
 أَضْوَى مِنَ الْفَجْرِ      فِي ظِلْمَةِ الْأَسْدَافِ  
 مِنْ نَفْسِهِ يَجْرِي      لَمْ يُجْرِهِ مَجْدَافِ  
 مَدًّا شَرَاكَ النُّورِ      يَا حُسْنَ مَا مَدَّا  
 كَاللُّوْلُو النَّشُورِ      لَوْ يَنْفَحُ النَّدَا  
 يَا لَكَ مِنْ زَوْرَقٍ      مَلَّاحِهِ الْأَقْدَارِ  
 يَنْجُو بِهِ الْمُغْرَقُ      مِنْ لُجَّةِ الْأَكْدَارِ

ولأننا نقلنا التشديد كله ليرى القارئ هذه الصورة الشعرية الرائعة ، وليقف من بعض الوجوه على نبوغ هذا الشاعر بل على عبقريته الفياضة وخياله الخصب . ولعلنا نعرف الآن السر في إدخال هذه المواقف الغنائية على المسرحية ، فإن شوقى لا يريد أن يمثل فحسب ، بل يريد أن يشعر وينظم أيضاً . وتمتلى هذه المسرحية بمواقف شعرية طريفة ، من ذلك وصف كليوباترا للموقعة البحرية التى فترت منها ، ونطقتُ الشاعر «بولاً» بخمرية بديعة ، ووصف أنوبيس لأفاعيه ، ووصف كليوباترا لزنبقة فى أصيص . ودائماً ينثر شوقى أخيلة تلمع وسط الحوار ، كأن يقول عن الشعب ، وهو ينشد نشيد النصر الزائف :

يا له من ببغاء عقله فى أذنيه

وتكثر مثل هذه الأخيلة ، وتجعلنا نحس بجمال الشعر وجمال التمثيل ، فالشاعر معنى بالنقاط الصور البديعة ، وهو يحسن وضعها فى أماكنها ، وكأن الحوار كان ينتظرها . واستمع إلى حابى يقول لأنوبيس الكاهن بعد انتصار أكتافيوس ودخول الرومان إلى الإسكندرية ، والشوارع تضع بأبواقهم :

واسمع البوق تجذ من أحرف الرق دويّه

وكان من حظ شوق وحظ الأدب العربى أنه بدأ شاعراً غنائياً ، وأنه بلغ الذروة فى شعره الغنائى ، فلما انتقل إلى الشعر التمثيلى لم يفقد هذا الشعر عنده الخصائص البلاغية للشعر العربى ، بل استمر يجرى فى نفس الأوعية الخيالية ، وعلى نفس الأدوات الموسيقية التى عرفها هذا الشعر وعاش فيها مئات السنين .

ونحن لا نقف فى صف الحملات التى وُجّهت إلى شوقى لاستخدامه أوزان الشعر الغنائى ولغته ورواسبه المختلفة ، بل نحن نظن ظناً أنه لو لم يصنع ذلك لسقطت تمثيلياته وخرجت على أذواق من يتكلمون الضاد ، وما استطاعوا أن يسموها شعراً ، ولا أن يسلكوها حتى فى عداد النظم . حقاً أطلال المواقف كأنه لم ينس شخصيته الغنائية ، أو كأنه لا يذكر أنه بصدد حوار لا بصدد تأليف قصائد ،

ولكنها مواقف محدودة ، ولعل أهم موضعين وقف فيها طويلا في المسرحية هما حديث أنطونيو حين قيل له إن كليوباترا انتحرت ، وحديث كليوباترا حين صممت على الانتحار . أما الحديث الأول فاستهله أنطونيو بقوله :

روما حنانكِ واغفري لفتاكِ  
أوأه منك وآه ما أقصاكِ

واستمر يسترحم روما أمه ، ويطلب منها الغفران لعقوبه ، باكياً نفسه ومجده ، ذاكراً ماضيه أيام أن كانت تضمّه إليها ضمة الأم الحنون ، أما اليوم فقد ضاق صدرها به ، وحتى ثراها لم تنعم به عليه لرفاته . ولو أن شوقي استمر في هذه النغمة ما كان هناك أى اعتراض ، ولكنه انقلب بأنطونيو يتحدث عن سبب عقوبة لأمه وأنه عشق كليوباترا ، واستطرد إلى وصف جمالها ووصف سلطان هذا الجمال عليه ، وأطال في ذلك ، وكان ينبغي أن لا يطيل ، بل كان ينبغي أن لا يعرض لذلك ألبتة . فهذا أنطونيو على وشك الانتحار ، وهو ختام عشقه ، وقد حطم حياته على صخرة هذا العشق فلا داعى مطلقاً لأن يعيد لنا ذلك شوقي ، ونفس الرواية أو المسرحية ونفس المصير الذى انتهى إليه أنطونيو ، كل ذلك إنما هو ثمرة الهوى الذى ضحى بكل أمجاده فى سبيله . والموقف موقف استغفار ، فكان يحسن بشوقي أن ينقطع عند ذلك ، ولكنه استرسل بذهنية الشاعر الغنائى يبكى أنطونيو ويذكر ماضيه ، ويعود لقصة عشقه من جديد .

وأما الحديث الثانى الخاص بكليوباترا فهو أيضاً قبيل انتحارها بقليل حين عزم على الرحيل ، فزراها تركع أمام تمثال إيزيس ، ثم تفيض باعترافاتها ، وتفتح ذلك بقولها :

اليوم أقصرَ باطلى وضلالى  
وتخلّت كأحلام الكرى آمالى

وتسترسل فى وصف كارثتها ، وتستعطف إلهتها إيزيس ، وتطلب منها العفو والغفران ، وأن تُسَدِّل عليها ستاراً من رحمتها التى تسع الأحبة والأرامل جميعاً ، وتتفص فتذكر الحياة ، وتقول :

وَعَلَاكِ مَا أَدْعُ الْحَيَاةَ جَبَانَةً      أَوْ ضَيْقَ دَرْعٍ أَوْ قِطِيعَةً قَالِي  
 إِلَى انْتَفَعْتُ بِعَبْقَرِيَّ جَمَالِهَا      وَتَمَتَّعْتُ مِنْ عَبْقَرِيَّ جَمَالِي  
 وَجَمَعْتُ بَيْنَ شَعُورِهَا وَعَوَاطِفِي      وَقَرَنْتُ رَحْبَ خَيَالِهَا بِخَيَالِي  
 وَوَجَدْتُهَا قَدْ خَلَّدَتْ أَبْطَالَهَا      فَبَسَطْتُ سُلْطَانِي عَلَى الْأَبْطَالِ  
 بَنَتْ الْحَيَاةُ أَنَا وَتَشْهَدُ سِيرِي      مَا كُنْتُ عَنْ أُمِّي سِوَى تَمَثُّلِ  
 مِنْهَا تَنَاوَلْتُ الرِّيَاءَ وَرَاءَةً      وَأَخَذْتُ كُلَّ خَدِيعَةٍ وَمِحَالِ  
 وَقَسَوْتُ قَسَوَتَهَا وَلَنْتُ كَلِيْنَهَا      وَاقْتَسَمْتُ فِي صَدِّي بِهَا وَوَصَالِي  
 وَلَرَبَّمَا رَشِدْتُ فَسَرْتُ بِرَشْدِهَا      وَعَوْتُ فَأَغَوْتَنِي وَضَلُّ ضَلَالِي  
 وَوَجَدْتُهَا حَبًّا يَفِيضُ وَلَذَةً      فَجَعَلْتُ لَذَاتِ الْهَوَى أَشْغَالِي

ويستمر شوقي . ولا ريب في أن هذه القطعة وحدها كافية لنعرف أنه نسي شخصيته ممثلاً ، فانطلق يصور حياة كليوباترا من حيث هي ، ونسى أنه يحاول في مسرحيته أن يدافع عنها، وأن يُلْبِسَهَا ثِيَابَ الرشد ، بل ثِيَابَ الطُّهْر . ولعلنا لا نغلو إذا قلنا إنه نسي أول هذه القطعة نفسها وأنها عشقت العبقرية من حيث هي كما وضَّح ذلك في موضع آخر ، ونسى أيضاً قولها إنها أحبت أن تبسط سلطانها على الأبطال . كل ذلك نسيه ، وذهب يثبت عليها أنها مرائية خداعة محتالة قاسية ، ترشُد حيناً ، وتغوى حيناً ، ويضل ضلالها ، فتجعل لذات الهوى أشغالها .

وهذا تناقض في شخصية كليوباترا وفي صورتها التي أرادها لها شوقي ، وهو تناقض جاءه من أنه نسي موقفه وأنه ممثل ، فاسترسل استرسال الشعراء الغنائيين ، ولم يقطع الشرحين كان يجب أن يُقْطَعَ . ولكن هذا الموقف والموقف السابق له ينبغي أن لا نتخذهما دليلاً على أنه أخطأ الطريق في المسرحية كلها ، بل لقد عرف طريقه وطريق الشعر التمثيلي .

واستباح شوق في هذه المسرحية كما استباح في مسرحياته الأخرى أن يُدير الحوار على جميع الأوزان والبحور الشعرية ، ينتقل بينها كما يريد حسب حاسته الفنية . وعلى نحو ما استباح الأوزان استباح القوافي ، فتنتقل بينها ، تارة يقول على الرء وأخرى على الباء أو على غيرهما من الحروف محكماً في ذلك أذنه وذوقه الفني الذى صاغه ، فأحكم صياغته ، وضبطه ضبطاً دقيقاً بتوالى الأيام والسنين . وقد نزل عن المستوى اللغوى الصعب الذى كان يتبعه أحياناً في قصائده ، واختار مستوى لغوياً جديداً ، يلائم الجمهور والنظارة ليس فيه غرابة ، وليس فيه تعقيد ، وليس فيه أيضاً عامية ولا ابتذال ، وكأنه الجدول الرقراق ينحدر في لين وهَوْن وسهولة ، أو كأنه شراب مصفىً اختلفت ألوانه بما يلمع على آتيته من أجنحة الخيال ، بل لكانه موسيقى خالصة ، تأتلف من ألحان عذبة ساحرة .

### قمبيز

ألفَ شوقي هذه المأساة المصرية بعد المأساة السابقة بنحو عامين وقد دارت حوادثها أيضاً في تاريخ مصر القديم ، بل إنها لتتعمق هذا التاريخ بأكثر مما تعمقته «مصرع كليوباترا» فقد أدار شوقي بصره في العصور السابقة لعصر البطالسة ، وظل يبحث عن موضوع جليل ينهض بمأساة جديدة له ، وما زال يبحث حتى هداه بحثه إلى حقبة مظلمة في تاريخ مصر ، بل إلى مأساة كبيرة لم يسقط فيها بطل أو بطلان ، وإنما سقط شعب .

وهي مأساة قمبيز التى ترجع إلى القرن السادس قبل الميلاد ، حين كانت تحكم البلاد الأسرة السادسة والعشرون . وكان كلُّ شيء قد فسد ، فلا جيش ، ولا أمن ، ولا حكومة عادلة ، فهاجم مصر قمبيزُ ملك الفرس ، وضمها إلى مملكاته ، وأصبحت تابعة لسوس عاصمة دولته .

وشوق في هذه المأساة يستغل قصة أو أسطورة قديمة تزعم أن قمبيز طلب من أمازيس فرعون مصر أن يَجَنِّى بابه ، وأجابه فرعون إلى طلبه ، ولكنه لم



يرسل بابته إلى البلد الغريب ، وإنما أرسل بابتة فرعون الذى قتله واستولى على العرش من بعده . وتصبح ابنة فرعون السابق زوجة لقممير دون أن تتنبه بجليّة الأمر ، ولكن سرعان ما تنكشف الحقيقة ، إذ يفرّ من جيش أمازيس ، وكان أكثره من الإغريق ، ضابطٌ لإغريق يُدعى فانيس ، ويولّى وجهه نحو قممير وبلاطه ، حيث يُطلعه على حقيقة ما صنعه به فرعون مصر ، ويُغويه على فتح بلاده ، ويهوّن له من جيشها ، فيكون الغزو الفارسى ، وتصبح مصر مستعمرة فارسية .

والمأساة مؤلفة من ثلاثة فصول ، يبدأ الفصل الأول منها بمنظر فى غرفة قريبة من غرفة أمازيس حيث نرى فتاته نفريت تغازل حارسه تاسو ، وكان من قبل حارساً لفرعون المقتول ، وكان يغازل فتاته نيتاس ، وتعلّق قلبها به على نحو ما تعلق به الآن قلبُ نفريت بنت أمازيس . ونرى نفريت تشكو لتاسو حظّها وما جرى به القضاء ، إذ أرسل قممير وفداً يخطبها من أبيها ، وتعلن فى تصميم عزمها على رفضه والبقاء بمصر حيث أبوها وأسرّها ، وحيث تاسو معشوقها ، وليجبر القدر بما شاء ، فلن تحوّل عن عزمها . وتدخل نيتاس ، يائسة من تاسو ، فتبشرها أنها ستتخذ الموقف ، وتذهب بدلا منها إلى قممير حتى تتعدى البلاد بنفسها وتدفع عنها شره . وتدخل نيتاس على فرعون ، وتؤدى إليه رغبتها ، بعد أن يكون قد عرف من ابنته رفضها لقممير . وتذكر له نيتاس أنها تضحى بنفسها كعروس النيل التى يختارها الكهان للقاء كل عام ، وهى تصنع صنيعها ، لعل الرخاء يعمّ الوادى ، ولأنها لتقول فى نهاية هذا المنظر :

ومالى لا أُعطى الحياة إذا دعتْ بلادى - ، حياى للبلاد ومالى  
وشوقى يضع تحت أعميتنا فى هذا المنظر الخيوط الأولى للصراع وما سيحدث  
من مشاكل ، فقممير خطب ابنة فرعون ، ولم يرسل له فرعون بابتة ، بل  
سيرسل ابنة فرعون آخر ، كان حارسه يبادلها حباً بحب فى أثناء حكم أبيها ،  
وهو الآن ينقل حبه إلى ابنة فرعون الجديد .

ونعشى فى المنظر الثانى من هذا الفصل الأول ، حيث نشاهد وفد القرس  
 ينتظر ردَّ أمازيس ، ويتحاور أعضاؤه فيما رأوا بمصر ومن المصريين ، وتجرى  
 على ألسنتهم مدائح قوية فيهم وفى شجاعتهم وعزيمتهم وفهمهم ، كأن يقول أحدهم :  
 لهم مثل ما للأشد بالجنس عزَّة ضواري القلا عند الأسود كلابُ  
 هم الشهب والناس الجنادل والحصى وتبرُّ الثرى والعالمون ترابُ  
 وكلُّ الذى صاغوا من الفن آية وكلُّ الذى قالوا هدى وصوابُ  
 وما يزالون يكيلون المديح لمصر ، غير أنهم يلاحظون قلة الجنود فيها ،  
 كأنما هى ملك بلا حائط ولا عمد ، وإنهم ليظنون أن عاصف بلادهم يمرُّ  
 عليها عاجلاً أو آجلاً ، فلا يُبقى ولا يترك . ويتركون هذا الحديث إلى ما يروونه  
 فى أحلامهم ، ويُقبل تاسو فيعلمهم بأن فرعون قادم . ويدخل فرعون  
 وتيتاس وكبار الكهنة المصريين ، ويخطب رئيس الوفد الفارسى وتردُّ تيتاس  
 مرجبة ، ويتغنى الكهنة المصريون مباركين مهشين .

وننتقل إلى المنظر الثالث من هذا الفصل حيث يقم فرعون للوفد الفارسى  
 وليمة فاخرة مدَّت عليها ألوان الطعوم والخمور المختلفة . ويستعرض شوقى فى أثناء  
 الوليمة بعض جوانب العادات والحياة المصرية ، فهؤلاء وصفاً يبرون على  
 الضيوف بمومياء من الذهب ، كأنهم يريدون أن يلفتهم إلى ما تعجَّ به  
 مصر فى تاريخها القديم من أحداث عن الموت . ويطلب فرعون الأقزام ،  
 ويدخلون فى أزباء المهرجين لتسلية الضيوف . ويطلب من بعدهم ساحراً  
 ماهراً ، يستطيع أن يقرأ المكتوب على الجبين ، بل يستطيع أن يفصل الرعوس  
 عن الجسوم ، ثم يعيدها كرة أخرى إلى الحياة ، وإنه ليُحيل عصيهم أفاعى  
 فيذهلون ويحارون . وأخيراً تدخل قهرمانة القصر ومعها العازفات يرتلن  
 نشيد فرعون ، وفى أيديهن الصنج والدفوف ، وهن يرقصن فى أثناء ذلك .  
 وفى جانب من البهو الذى ضمَّ الوليمة تعاتب تيتاس الحارس تاسو على غدره  
 وعدم وفائه . وفى ضجة الوليمة يتحدث بعض المصريين ساخطين على الجنود

المرتقة ، وخاصة من الإغريق ، وإن أحدهم ليقول لصاحبه مِنَا :

تأمل القَصْرَ مِنَا وانظره أرضاً وسِمَا  
انظرْ تَرِ الإغريق في هُم لفيف العظما  
ثم يقول لصاحب آخر يسمى خوفو :

تأمل القَصْرَ خوفو أفيه من مصر شئٌ  
أليس فرعونُ فيه كَلْتِه أجنبيُّ

ويتغير المكان . وندخل في الفصل الثاني مدينة سوس الفارسية ، وننظر في حجرة بقصر قمبيز حيث نرى الوصيفة تَبِي المصرية تصلح من رأس نيتاس وتمشط شعرها ، ويلور بينهما حوار نرى فيه وفاء الزوجة لزوجها ، وفي الوقت نفسه نراها لا تزال تذكر حبها القديم لتاسو ، إذ تقول مخاطبة لنفسها :

يا ظالماً أحبه جَهْدَ الهوى وإن غَدِرْ  
ومنْ هَجَرْتُ وطني لأجله حين هَجَرْ

ولا نكاد نمضي حتى نسمع ضجة وصياحاً . وتُطِلُّ الملكة من النافذة ، وتعرف أن قمبيز قتل أخته ، وترى أخاه يقتل في الساحة . وتنام الملكة وتعلم بشرٌ مستطير يقع في وطنها ، وترى فانيس القائد اليوناني الذي طرده فرعون في شكل ثعبان ، له عيناه ووجهه وقفاه . وتقصرُ حلمها على وصيفتها ، وتسألها عن تأويل رؤياها ، فتقول إن الذي رأت إنما هو ثقل أكل وغلظ طعام عند النوم ، وتسألها الملكة عما أكلت . ويدخل قمبيز غاضباً ، وتلقاه الوصيفة فيسألها عن حقيقة نيتاس وهل هي نفريت حقاً ، وتراوغه الوصيفة . وتدخل الملكة ، فتحبيه ويحييها ، وتسأله فيم جاء ؟ فيهتف بفانيس ، وتحاول نيتاس أن لا يُدخله إليها ، ولكن الملك يصرُّ ، فتعترف له بحقيقتها ، وتعلم أن فانيس أغواه على فتح مصر . وإنه ليوعدها ويهددها بذلك ، وهي تارة

توصل إليه أن يكفّ عن هذا الغزو ، وتارة تخيفه من الطريق ومن جيش مصر الباسل . ويردُّ عليها أنه أخذ لكل أمر عُدَّتُه ، ففانيس سيكون هادى الطريق ، أما جيش مصر فلا خوف منه ، إذ هو أخلاط من مرتزقة : يونان وزنج وعبيد ، كأنه القطيع اختلفت فيه الجلود . وفي أثناء هذا الحوار تتوهج العزة القومية والعاطفة الوطنية في قلب نبتاس ، ويحاول فانيس أن يأخذها في صفه وصِفَ قمبيز ، فإن فرعون مصر قتل أباه ، وأولى لها أن تطلب الثأر ، فتقول :

أَأُوطِي خَيْلَ الْفُرْسِ مَهْدَى وَمَلْعَبَى وَتُرْبَةَ آبَائِي وَمَنْزَلَ آلِي  
وَأُشْعِلُ نَارَ الْفُرْسِ فِي أَيْكَةِ الصَّبَا وَمَا بَوَّأْتَنِي مِنْ رَبِّي وَظِلَالِ  
وَأُعِيدُ سَيْفَ الْفُرْسِ فِي صَدْرِ أُمَةٍ نَمَتْنِي وَتَنَمَى أَسْرَنِي وَعِيَالِي  
إِذَنْ لَا أَوْى جَدِّي السَّمَاءَ وَلَا أَبِي وَلَا جَلُّ عَمِّي أَوْ تَبَارَكَ خَالِي  
وَأَفْضَلُ مِنِّي كُلِّ ذَاتِ مُلَاعَةٍ وَرَاءَ حَقُولٍ أَوْ وَرَاءَ تَلَالِ  
تَهْشُ عَلَى شَاةٍ وَتَحْمِلُ جَرَّةً وَتَمْشِي عَلَى الْوَادِي بِغَيْرِ نَعَالِ  
ويحمل إلى قمبيز رسلًا أتوا من مصر نبأ وفاة أمازيس ، فيصبح غزو مصر أمراً محققاً . وتهتف نبتاس : وطني يارب لامُسُّ بشرٌ ، كما تهتف حين يقال : قد مات فرعون مصر ، وتهتف معها الوصيصة : « تعيش مصر وتبقى » .  
ويتغير المكان . وتدخل في الفصل الثالث فري في أول مناظره نفريت تُلقَى بنفسها في النيل متحرة حتى تغسل ذنبها العظيم ، إذ أحبت نفسها وقذفت بوطنها في الهاوية . ونمضى إلى المنظر الثاني حيث نرى جماعة من المصريين يتحدثون عن بَغْيِ قمبيز وجنوده الذين أفسدوا في البلاد . وينصرف المصريون ويلتخل قمبيز في وزرائه وقواده ، ويسوقون له أسرى من النوبة فيعفو عنهم ، ويفك وثاقهم ، فيرقصون رقصة الحرب ، وينشدون بعض الشعر . ويبلغه أن بسامتيك يجمع البلاد للثورة ، فيكون بينهما حوار تظهر فيه عزة فرعون وكبرياؤه واعتزازه بوطنه وقدرته على الصمود للغازين دون أن يستطيعوا منه ذلاً أو قهراً ، وإنه ليقول :

رُؤَيْدُكَ يَا بَنَ كَسْرَى قَفَّ تَمَهَّلْ فَعَادَةُ مَصْرَ تَقَهَّرُ قَاهِرِيهَا  
ويتوعده قمبيز بالقتل غداً ، فلا يذل ولا يهون . وتظهر نيتاس تريد أن  
تردَّ عن قومها عذابه وغضبه ، فلا يرأف بها ولا يلين لها . وتأخذ نوباتُ جنونه  
التي حدَّثنا عنها بعض شخوص المسرحية فيما سلف من حوار ، تأخذ هذه  
النوبات في الظهور ، فيقتل فانيس ، ويقول حين يُقتلُ :

قَدْ خُنْتُ مَصْرَ وَخُنْتُ سَادَاتِي بِهَا لَكِنِّي مَا خُنْتُ قَطُّ بِلَادِي  
وَيُعْرَضُ عليه شابٌ ثائر هو تاسو الحارس ، فيأمر بقطع رأسه . وترى  
ذلك نيتاس ، فتكبر فيه هذه الوطنية ، ثم تراجع ، وقد صممت على الثورة  
والخروج على زوجها مع شباب الوطن ، وتوضَّح ذلك ، فتقول :

وَالآنَ إِلَى طَبِيعَةِ وَالصَّعِيدِ لِحَشْرِ الدَّعَاةِ وَحَشْدِ الْجُنُودِ  
وَقَهْرِ الْعَدُوِّ وَإِرْغَامِهِ وَقَذْفِ الْمَغِيرِ وَرَاءَ الْحُدُودِ

ويستمر قمبيز في جنونه ، فيقتل أحد قواده ، ويأمر بالعجل آيس  
معبود المصريين أن يُؤتَى به ، فلا يراه حتى يثور ويضربه بخنجره بين يديه .  
وحينئذ يتم جنونه ، فيخيل إليه أن أشباح قتلاه تطوف به ، ويدُّعِرُّ أشدَّ بدأً ،  
ويقول مناجياً ربه :

إِلَهِي مَا تَرَى عَيْنِي خَيَالَاتٍ وَأَشْبَاحُ  
وَقَتْلَى قَدْ غَدَلُوا حَوْلِي وَقَتْلَى غَيْرِهِمْ رَاحُوا  
وَجَرَحَنِي جَذَبُوا ثَوْبِي وَجَرَحَنِي غَيْرِهِمْ صَاحُوا  
هَذِي عَوَاقِبُ بَغْيِي هَذَا الْقِيَاصُ الْمَنَاحُ  
لَا بَدَّ مِنْ عَذَلٍ يَوْمَ يَرْتَدُّ فِيهِ السِّلَاحُ

وما يزال في هذيانه وأشباحه ، ويشند هياجه ويشند صياحه ، ويطلب

له في ساعة من ساعات جنونه أن يتحرر ، فيتناول الخنجر ويطن به نفسه ، وكأنما حوّل آيس معبودُ المصريين الخنجر الذى طعنه به إلى صدره ، فثار أكرم ثار لنفسه . ويهتف شيوخ الكهان وشبانهم لآيس ، ويستزلون منه البركات والرحات . وبذلك تنهى المأساة ، وإنما أطلنا في استعراض فصولها ومناظرها لأنها لقيت حملات شديدة من النقد ، وخاصة من عباس العقاد ، فقد كتب رسالة صغيرة سماها « رواية قميّز في الميزان » عرض فيها لقيمة المسرحية من الوجهتين الأدبية والتاريخية .

وأفاض العقاد في مخالفات شوق لبعض التفاصيل التاريخية التى تتعلق بقميّز وأسرته الفارسية ، ولتفاصيل أخرى تتعلق بالمصريين وعاداتهم ، وقد حلّ على اعتراف شوق يعروس النيل . والعقاد عتق في أن شوق لم يتعمق دراسة تاريخ قميّز ولا دراسة تاريخ مصر في تلك الحقبة ، ولكن ذلك ليس معناه أن شوق أخطأ في ذلك ، وإنما معناه أنه لم يحتكم إلى التاريخ وحقائقه كلها في صنع مسرحيته .

ونعجب حقاً إذ نجد العقاد يتحدث عن القيمة التاريخية للمسرحية ، وكأنما يدرسها وثيقةً للتاريخ المصرى الفارسى في هذا العهد ، وفرقاً بين المسرحيات والتاريخ . قد تتمسك مسرحية بحرفية التاريخ ، وقد لا تتمسك أخرى . وهذه وتلك لا يصح أن يُعتمدَ عليها في التاريخ ، إنما يعتمد على وثائقه الخاصة الصحيحة .

ويكنى شوق أن يعترف له العقاد كما اعترف في مقدمة رسالته بأن مأساته ترجع إلى قصة أو أسطورة قديمة ، فالإطار صحيح من الوجهة التاريخية ، أما التفاصيل التى ملأ بها الإطار فليس من الضروري أن تكون صحيحة كل الصحة ، إنما يكتفى أن تتمشى مع صراع المسرحية ومشكلتها وحوادثها . وفي كل مأساة تاريخية يلعب خيال الشاعر في التاريخ وقد يكون له في تصميمها السهم والحظ الأكبر ، بل هو دائماً له النصيب الأوفر في تركيب المسرحية وفي تأليف صراعها ويبتّ حركتها والهبوض بها في أثناء الحوار والأقوال والأفعال .

والحق أن شوقى حين كتب هذه المسرحية لم يكن يفكر فى إرضاء التاريخ بمقدار ما كان يفكر فى إرضاء الشعور الوطنى المصرى ، وقد تقلنا فى أثناء تلخيصها قطعاً تفيض بالحماسة الوطنية . والمسرحية مليئة بما يماثلها من أبيات وأشعار ، ونفسُ بطلها المصرية نيتاس قدّمها ضحية لوطنها ، وإنها لتقول فى المنظر الأول لفرعون :

جئت أفدى وطنى من سيف قمبىز وناره

جئت أفدى وطنى من دَنَسِ الفتح وعاره

وفى كل موضع من المسرحية نراها تدعو لبلدها، كما نراها أمام قمبىز تدافع عنها دفاعاً حاراً . قد يُلام شوقى لأنه أجرى على لسانها فى قصرها بسوس أنها هجرت مصر حين هجرها تاسو ، لكن هذه نوبة من نوبات حبها لتاسو الذى لا يزال عالماً بقلبها . أما بعد ذلك فهى مثال رائع من أمثلة الفداء لوطنها . ونفس تاسو الذى بدا قاسياً قليل الوفاء ضعيف الهمة فى أول المسرحية نراه فى آخرها قد استشعر حب وطنه أمام الفتح الأجنبى ، فهو يجرّس على الثورة ، وهو يُقتلُ فى سبيل وطنه ، ويستقبل القتل راضياً مطمئناً . وكذلك الشأن فى نفريت الأنانية التى لم يكن يهمها وطنها فى أول المسرحية، والتى كانت تُعلن لتاسو أنها لن ترضى بزفافها إلى قمبىز :

لِيَجْرَ بما شاء تاسو القضاء لِيَجْرَ بما شاء تاسو القَضاءُ

لَتُخْصَفَ بقومٍ عليها البلادُ لِيَسْتَأْخِرَ النيلُ أو يَنْفَجِرَ

فأما أنا فسأبقى هنا وإن غضبتُ فارسُ والنَّيرُ

نفريت هذه لاثبت حين تعلم أن قمبىز حشد لمصرجنوده أن تولّى وجهها نحو النيل وتتحرر فيه ، لعلها تغسل أنانيتها حين فضلت حبها على وطنها ، أو فضلت نفسها على بلدها . وحتى قانيس الذى خان مصر وفرعونها نراه يقرر حين يُقتلُ أنه لم يخن بلاده !

ومن الغريب أن يُلام شوقي على هذه المواقف لشخص المسرحية ، وهو إنما أدار المسرحية كلها نحو هذه الوجهة الوطنية ، فلا يصح أن يوجه إليه لوم على الغاية المقصودة منها ، وإنما يقال هل لأم بين المسرحية وبين غايته؟ وإلى أى حد استطاع أن يوفق بين المسرحية وهدفه القومى ؟ . ولم يكن هذا الهدف هدف شوقي وحده ، بل كان أيضاً هدف الجمهور الذى كان يختلف إلى مسرحياته ، والذى كانت عروقه لا تزال تنبض بثورة مصر سنة ١٩١٩ .

وربما كان أهم شيء يؤخذ على هذه المسرحية أنها ازدحمت بالشخص والحوادث ، فقد أراد شوقي أن يصور مصر قبل الفتح القارسى وفى أثنائه ، ولم يلتفت إلى أن المسرحية لا تحتمل اتساع الفسحة فى الزمان والمكان ، وأنها ينبغي أن تختار جانباً بعينه من الحوادث ومن الشخص ، وتزله ، وتوضحه . وقد كان يستطيع أن يكتفى فى مسرحيته بتصوير نفريت وإياها الزواج من قمبيز ثم انتحارها ، ويجعل من ذلك خيطاً يمد عليه مسرحيته ، أو كان يكتفى بتصوير قمبيز فى مصر بعد الفتح وعُدوانه على العجل آيس ، ثم جنونه وانتحاره ، ويتخذ من ذلك فصلاً ومناظر ومشاهد لتأليف مسرحيته ، ولكنه ابتغى أن يجمع حوادث كثيرة ، حتى تتم له تعليقات وطنية مختلفة تُلهم الشعور القومى فى نفوس نظارته . وبذلك لم يستطع أن يجلو علينا شخص هذه المسرحية فى أضواء واضحة على نحو ما جلا علينا شخص مسرحيته السابقة ، ويتضح ذلك فى قمبيز الذى سُميت المسرحية باسمه ، والذى يُعدُّ بطلها الأول ، فإن شخصيته لا تظهر أمامنا فى أنوار كافية ، فبينما تمدحه وصيفة تبتاس المساءة تنى ، وتردُّ عليها سيدتها :

صدقتِ تنى ، هوزين الشباب      إله القنا قمر الغيب  
إذا غلبت فى القتال الملوك      وفى السلم عز فلم يُغلب  
نراه هو يقول عن نفسه :

أنا قمبيز ابن كسرى      أنا وخش أنا غول



فصورته في المسرحية على الرغم من جنونه الذي اتضح أخيراً صورة مهترّة ،  
وإنما جاء ذلك شوق من كثرة الحوادث والشخص التي تتزخر بها مسرحيته ، كما جاء  
أيضاً من غنائيه وأنه يترع نزعة رومانتيكية في رسم أبطاله ، فلا تتضح ملامحها  
ولا معالمها .

وليس هذا كل ما أثرت به زحمة الحوادث والشخص ، بل لقد أثرت  
أيضاً في التيارات الثلاثة العامة التي تجرى في مسرحيات شوقي ، وهي التيار  
الفكاهي والخلقي والغنائي ، أما التيار الفكاهي ، فإنه يتجمد في هذه المسرحية ،  
إذ يعتمد على أشياء حسية كأن يحكي أعضاء وفد فارس أحلامهم ، فتصور فرعهم  
من مصر وسحرها ، فيقول أحدهم : إني رأيت عصفوراً برأس إنسي ، ويقول ثان :  
رأيت في مضجعي عجل آيس يهزني بقرنه ، ويلخل عليهم في الوليمة التي  
أعدّها لهم فرعون أقزام مهرجون يضحكونهم بصورهم وألوان ملبسهم . ولا تظهر  
الفكاهة بعد ذلك إلا على لسان عجوز وشبان يسألونها عن جنود الفرس الغزاة ،  
فتذكر لهم أنهم وقعوا في أسر جالها .

وأما التيار الخلقي فقد مثّله شوقي في نيتاس ، إذ جعلها ضحية حبها  
لوطها ، كما جعلها تقتل زوجها قمبيز ، فتملحه ، وتثنى عليه ، وتذكر  
حقوقه الزوجية . تقول لوصيفتها تني وقد عرضت لشيء من ذلك :

قلتِ حقاً تني فإن على المرءة للزوج أن تكون أمينه

وعليها أن لا تقصّر بشراً حيث تلقاه أو تقصّر زينته

وجعل شوقي قتل فانيس جزاءً وفاقاً وقصاصاً عادلاً لخيانته مصر  
وساداته بها . وأجرى على لسان أحد قواد قمبيز وصفاً للضمير ، إذ يقول لبعض  
رفاقه حين تهوّس قمبيز وظنّ الأشباح تطوف به : إن ضميره يعذبه ، ويسترسل  
قائلاً حين سأله صاحبه : أين منزل الضمير ؟ :

يا أخي إن الضمير الـ نفس أو بيت الشعور

وهو فيل في صدور وهو فأر في صدور

وجبالٌ من حليدٍ أو حبال من حريرٍ  
وسعيدُ الناسِ من لم يَشْكُ من وخزِ الضميرِ

ولكن هذا كله لم ينته بشوقى ، أو ينبغي أن لا يجعلنا نظن أنه انتهى بشوقى ، إلى أن يوسع مجرى هذا التيار الخلقى فى مسرحيته ، فإن المعانى الخلقية والحكم والأمثال التى رأيناها فى مسرحية « مصرع كليوباترا » تقلُّ فى هذه المسرحية . قد نجدها ، ولكن فى ندرة شديدة ، كأن يقول :

هذه الدنيا لمن يُقْدِم فيها أو يريد

وكانت المسرحية تحتل من هذه الحكم والعبر كثيراً ، ولكن شوقى كان مشغولاً بحوادثه وشخصه ، فلم يفرغ لاستغلال هذا الجانب واستخدامه . وإذا رجعنا إلى التيار الغنائى وجدنا شوقى لا يزال يحتفظ بالمواقف التى تُعطى الفرصة للتلحين والغناء والإنشاد ، فالكهنة يتغنون مباركين زواج نيتاس بقممير ، ويرقص الأقزام متغنين فى وليمة وفد فارس ، ويُشدد الجميع مع العازفات الحسان ومع الرقص وآلات الطرب نشيدَ فرعون ، يريدون أن يملأوا به آذان الوفد الفارسى .

ولكننا نلاحظ أن القطع كلها التى أُعدت للتغنى بها ليس لها روعة الأغانى التى سمعناها فى مصرع كليوباترا ، وكأن القيثاره التى تعود شوقى أن يوقع عليها شعره سقطت منه فى زحمة الحوادث والشخص ، أو قل لأنها كانت تسقط منه كثيراً . واستمع إلى هذا النشيد الذى تغنى به الكهنة مهثين فرعون بالقران السعيد ومباركين :

آمونُ قم شارك فرعون فى العرس  
تعال طُف بارك فى ملكة القرس  
نَحُ الشياطين وانفِ العفاريت

واحرُشْ بعينيك موكبَ نفريتَ  
 آسُونُ هِيْ اُشْتَرِكِ في عُرْسِ بنتِ الملكِ  
 وقم لِيها كَلَّلِ براحتيكِ واسها  
 واشهد بمصر واجتلي بفارسِ أعراسها

وليس في هذه الأغنية روح ولا جمال ولا ما تعودناه من شوقي من بدع الصياغة وبدع الخيال . ومثلها الأغنية الثانية التي ينشدها الجميع مع الراقصات والمغنيات والعازقات في نهاية الليلة التي أقيمت لأعضاء الوفد القارسى ، وهي تجرى على هذا النمط :

فرعونُ أنت الرفيعُ أنت العظيمُ الشانِ  
 وأنت سدُّ منيعُ من جارف الفيضانِ  
 وأنت كالصخرِ تحمى من نكبات العواصفِ  
 من قاطع الطرق يَأْوِي إلى حماك الخائفِ  
 وأنت من صخر طيه حصنٌ مشيدُ الجدارِ  
 يُؤوِي إليك وَيُلْجَا إلى طلوع النهارِ  
 أنت اخضرارُ الريفِ وأنت حُسنُ الريفِ  
 تردُّ بطشَ القوى وفككه بالضعيفِ

وكان شوقي نسيَ فيه الغنائى الذى رأيناه فى مصرع كليوباترا ، ومع أنه أدخل فى المسرحية حباً ، وجعل نيتاس تعبر فى مواقف مختلفة عن حبها ، مع ذلك لا نجد فى المسرحية مقطوعة طريفة للغناء بعاطفة الحب ، ولا بعاطفة الوطن . فقممير يغيب فيها الشاعر الغنائى الذى

يحسن التغمي بالعواطف ، ويبسّى لنا الشاعر التمثيل . وربما كان ذلك دليلاً واضحاً على ما قلناه في غير هذا الموضع من أن التيار الغنائي في تمثيلات شوقي كان حسنة من حسناتها لا كما ظنّ النقاد، وهاجوه ، فها هو يستمع لهم ، ويتخلى عن تطويل الحوار والتغمي بالمواقف العاطفية ، فيسقط حائط مهم في بناء مسرحيته ، ويبدؤ في وضوح أنه كان يعرف طريقه وأن النقاد كانوا يجهلون مشغوفين بنماذج التمثيلات الغريبة

ومعنى هذا أن شوقي في قمم كان ممثلاً ، ولم يكن مغنياً، وقد كثرت بها الحوادث والأشخاص ، فضعف فنه الشعري ، ولم نعد نجد صوراً رائعة على نحو ما وجدنا في مصرع كليوباترا ، ولم نعد نجد شعراً وجدانياً يتغنى العواطف على نحو ما رأينا هناك . واتهم العقاد القرصة ، فحمل في رسالته : « رواية قمم في الميزان » حملة منكرة على قيمة هذه المسرحية من الوجهة الأدبية ، ووقف خاصة عند اختلاف الأوزان والقوافي . ولكن هذا الاختلاف منهج عام لشوقي في جميع مسرحياته ، وضعف شعره في هذه المسرحية لم ينجي كما ظنّ من هذا الاختلاف، وإنما جاء من عدم عنايته به من الناحيتين التصويرية والموسيقية ، ولا نقصد الموسيقى الظاهرة التي تُضبط بالأوزان والقوافي ، وإنما نقصد الموسيقى الخفية . وأيضاً فقد قصر شوقي في التغمي بالعواطف . وكل ذلك أضعف شعره وفنه في قمم . وقد حاول العقاد أن يوحد القوافي في جوانب من الحوار بين الشخص ، ليدل على أن توحيد القوافي خير من تنويعها ، وعرض ذلك في سخرية مرة ، وهو نزاع شاعر لشاعر . ووقف أيضاً عند ضرورات نحوية ولغوية ، وهي من حق شوقي الشاعر ، إذ الشعر ليس كالنثر تحرم فيه الضرورة بل هي تجوز وتنصح بإجماع النقاد .

على كل حال هبط شوقي في هذه المسرحية عن مستواه الفني الرفيع الذي حلق فيه في أثناء تأليفه للمسرحية السابقة ، ولكن هذا المهبوط ينبغي أن لا يجعلنا نرّى عليه ولا على فنه ، فكل شاعر يمثل تفاوت تمثيلاته من حيث الجودة ، وتقديره في تمثيلية أو مسرحية لا يصح أن يتخذ مركزاً للهجوم عليه

والغضب من شأنه ، بل يقاس بعمله كله ، وموازين شوق تثقل بآيات الفن الرائعة وما تحمله من بدائعه وفرائده .

### على بك الكبير

ألّف شوقي بعد هذه المأساة السابقة مأساته المصرية الثالثة و على بك الكبير وهو في هذه المرة لا يختار مأساته من التاريخ المصرى القديم ، بل يختارها من التاريخ المصرى الوسيط ، إذ اختار موضوعها ، كما يبدو من عنوانها ، « على بك الكبير » الذى أصبح رأس المالك وزعيمهم أواخر الحكم العثمانى فى القرن الثامن عشر ، فعينه العثمانيون شيخاً على البلد ، وظيفة كانوا يقلدونها كبير المالك . وكان طموحاً ، ورأى ضعف الدولة العثمانية ، فاستقل بمصر ، وحاول أن يمدّ سلطانه على الشام ، فأرسل أحد أتباعه فى جيش ، وهو محمد بك أبو الذهب ، ليتمّ له ملك الشام كما تم له ملك مصر . وكان والى عكا فى الشام يظاّهره . وانتصر محمد بك أبو الذهب ، وفتحت الشام ذراعها له تستقبله ، ولكن سرعان ما انقلب على سيده ، إذ أغراه العثمانيون بملك مصر ، فأحبّ أن تجرى أنهارها من تحت سلطانه . وعاد فى سرعة إلى مصر ليعجز جيشاً يقضى به على مولاه ، ولجأ على بك إلى والى عكا ظهيره ، غير أن أبا الذهب لم يلبث أن دسّ عليه عيونه ، فأُسر فى أثناء محاولته الرجوع إلى مصر وتوفّي بعد أيام .

ومسرحية شوق تتناول الحقبة الأخيرة من حياة البطل وما كان فيها من صراع بينه وبين تابعه ، وهى تتألف من ثلاثة فصول . ويبدأ الفصل الأول بمنظر فى حُجْرة من حجر قصر على بك الكبير فى القاهرة حيث نرى تاجراً من تجار الرقيق وماشطة وثلاثاً من الجوارى الشراكسيات لإحداهن ابنته وتسمى وآمال . وقد جاء بالجوارى الثلاث يريد أن يبيعهن لعلى بك ، وكان مراد بك وهو تابع ثان لعلى بك قد رأى آمال فى سوق الرقيق وأعجبته ، فدخل الحجرة فجأة ، فراها ثانية ، وعرض على التاجر شراءها ، وكانت ثائرة على أبيها إذ يريد بيعها كما يباع الرقيق ، وتثور على مراد ، وتبأن أن تباع له ، ولكنها تشعر إزاءه بشيء

من الود . وما يلبث أن يدخل على بك الكبير ، فيعجب بها هو الآخر ، ويرى ثورتها على فكرة الرق ، ويعلم أنها ليست من الرقيق ، بل هى بنت التاجر ، ويراها رمزاً كريماً للحرية والإباء ، فيطلب الزواج منها ، وتصبح زوجته . وفى أثناء ذلك تأتية أخبار ثورة أبى الذهب ، فيسافر إلى عكا ، يستنصر بحليفه . ويشترط القرصة مراد بك ، فيحاول أن يغرى آمال ، ولكنها تصدُّ عنه . ونعرف فى هذا الفصل أن مراداً وآمال أخوان ، وهما لا يعرفان ، إنما يعرف ذلك أبوهما تاجر الرقيق الذى باع مراداً لعل بك من قبل . وتُعرضُ علينا فى أثناء ذلك صور من ظلم المالك للشعب واضطهاده .

وينتهى هذا الفصل الأول ، وقد عرفنا كثيراً عن شخوص المسرحية المختلفين ، وعلاقات بعضهم ببعض ، كما عرفنا ضريين من الصراع أحدهما سياسى بين على بك وأبى الذهب ، والثانى عاطفى بين مراد وآمال . وجذب شوق انتباهنا جذباً شديداً ، فإن المؤامرة التى يريد بها مراد كان يرصدها القلر ويراقبها ، وكأنه يتحرك تحرك الأعمى فى المسرحية ، فهو يغازل أخته ولا يعرف أنها أخته ، وهى تصدُّه ولا تعلم أنه أخوها .

ونمضى إلى الفصل الثانى فيتغير المكان ، ونصبح فى عكا بقلعة صاحبها حيث على بك الكبير ، ونرى رسولا يفد عليه من مصر هو جارية من قصره تسمى شمساً . وتُنْبئُه شمس بخيانة مراد ، وأنه أغرى آمال ، وأصممت أذنيها عنه ، وفى أثناء ذلك يصل عين من عيون أبى الذهب ، ويحاول الفتك بعلى بك ، ولكنه لا يمكنه . ويرسو الأسطول الروسى بميناء عكا ، ويحاول أميره أن يتصل بعلى بك ، ويتقابلا ، ويعرض أمير البحر الروسى أن يغزو معه مصر إذ كانت تركيا فى حرب دائمة مع الروس ، فلما علموا بنياً على بك الذى يقصُّ أطرافها من الجنوب أرادوا مساعدته ، ولكنه أنى ، وصوّر شوق إيماءه تصويراً وطنياً وإسلامياً رائعاً ، وفى الوقت نفسه صور أساء وألمه من ابنيه اللذين ربّاهما فأحسن تربيتهما ، أما أحدهما فيريد أن يستولى على ملكه ، وأما الثانى فيريد أن يستولى على زوجه ، أو كما يقول هو بلسانه :

ما لى محمد الأثم يكيد لى ومراد الباغى يدوس وسادى  
وينهى الفصل وقد عرف من شمس أن أعوانه أعدوا جيشاً فى الصالحية ،  
ليهمجوا به على خصمه ، وهم ينتظرونه انتظار النبات للمطر ، ويدعوا لى عكا  
وجنوده معه للسفر ، ويلبى دعوته هو وجنوده .

وفى الفصل الثالث نرى أبا الذهب فى الصالحية ينتظر أخبار الحرب التى  
دارت بين جيشه وجيش على بك الكبير ، وقد وقف يباب السراق خادمان  
مصريان يتحدثان عن ظلم المماليك ويطشهم فى مصر . وما تلبث الأخبار أن  
تقد على أبى الذهب تحمل إليه بشرى انتصار جيشه ، وأن مراداً رعى نفسه على  
على بك الكبير ، وجرحه جرحاً بليغاً ، كما جرح أيضاً تاجر الرقيق الذى خص  
آمال بعلى دونه . ويحمل الجرحى مع الجيش المنتصر . ويلبى تاجر الرقيق مراداً ،  
ويكشف له الحقيقة وأنه أبوه وأبو آمال ، فهما أخوان . وتظهر آمال وترى أباهما  
جريحاً ، ويطلبها مراد على السر ، وتبكي أباهما . وما يلبث أن يريا على بك ،  
ويندم مراد ولات حين مندم . ويظن على بك بزوجه الفنون ، ولكنها تطلعه على  
الحقيقة ، فيعطف عليها وعلى أخيها ، وما يلبث أن يحدث أخاها عن حرج  
مركز المماليك وأن سلطانهم مضطرب لا محالة ، وأن أبا الذهب إنما يعنى  
باللذات والشهوات ، ويوصيه أن يتركه ، ويضم المماليك من حوله ،  
ويشب بالغادر أبى الذهب ويمثل به . وينهى الفصل وقد عرف أبو الذهب ما  
بين آمال ومراد من الأخوة ، ويعد أخاها أن يُجبرى عليها فى قصرها نعمته  
وبرة كالغيوث السواكب .

والمسرحية جيدة من حيث تصميمها ، ومن حيث تداخل نوعى الصراع  
الذين امتدأ فيها ، فقد استمر متشابكين ومتصلين اتصالاً منطقياً ،  
واتصلت الحركة أيضاً واطردت . وواضح أنها مسرحية تاريخية ، وقد اختارها  
شوق الحقبة الخطيرة من حياة على بك الكبير ، ولم يوزعها على حوادث مختلفة  
وأشخاص كثيرين ، بل ركزها فى حدود ضيقة ، فلم يمد أطنابها إلى  
حقائق العصر كله ، بل اكتفى ببعض هذه الحقائق .

وكل ذلك يعنى نجاح المسرحية من حيث البناء التمثيلى ، وقد قصد شوقى بها إلى إرضاء الشعور الوطنى ، وكانت القرصة مواتية بشكل أقوى وأحدّ مما كان عليه الأمر فى مصر ع كليبواترا وقمميز . فبطلة الأولى أغرقت بلادها فى محيط شهواتها ولذاتها ، وغرقت المسرحية الثانية فى الحوادث والشخص . أما هذه المسرحية فبطلتها من أفذاذ المأاليك الذين حاولوا أن يكون لهم مجد بمصر لا يطاولة مجد ، وقد استطاع أن يخلّصها من أنياب الدولة العثمانية وأظافرها ، وأن يعدّها لها حياة كريمة .

وشوقى لا يستغلّ<sup>٤</sup> فى المسرحية الشعور الوطنى فحسب ، بل يستغلّ أيضاً الشعور الإسلامى ، وبذلك يخاطب العاطفتين الوطنية والدينية فى كثير من مشاهد المسرحية ، وهو يستلها بقول الماشطة حين سمعت أذان العصر فى قصر على بك :

ما زالت السنّة والبرُّ فى مضرٍ  
يا ربَّ أيّدها بالعزُّ والنصرِ

ولا يستغلّ هاتين العاطفتين فقط ، بل يستغلّ أيضاً العاطفة العربية التى تجمع بين الشعوب الناطقة بالضاد . ويمزج بين هذه العواطف جميعاً فى كثير من جوانب المسرحية ، ويستخرج منها ألحاناً وأنغاماً كثيرة ، كأن يذكر على بك الكبير ووجوده فى قلعة ضاهر وإلى عكا وعونه له ، فيقول :

أنا فى دار مسلمٍ عربىٍّ مانع الجار مُكرِّم الضيفان

وتتردد فى المسرحية كلمات الكرم والوفاء والشجاعة والنجدة وغير ذلك من الصفات النبيلة التى يقدّسها العرب . وتلتحم هذه العواطف وتبلغ غايتها فى نفس على بك الكبير حين يعرض عليه أمير البحر الروسى أن يغزو معه مصر ويردها إليه ، فزاه يقول :

ربّاه ماذا يقول المسلمون غداً إن خُنتُ قوى وأعماى وأحوالى  
يقال فى مَشْرِق الدنيا ومغربها فعلتُ فعلة نذلٍ وابن أنذالٍ  
أجل سموتُ لملك النيل أطلبُهُ بهتّى وبإقداى وأفعالى



لا أستمعن على الأهل الغريبَ ولا أرى الذئاب على غاني وأشبالى  
 بُعداً وسُخفاً لعلياء الأمور إذا لم ألتبسها بخلقي فاضلي على  
 الموتُ في تَمَرٍ تَرُقَى لتجنيتِهِ في سُلَمٍ من ثعابين وأصلال<sup>(١)</sup>

ويصمّم أن لا يمد للقائد الروسي يدًا، وأن لا يخون أهله وبلده، وهو في ذلك ليس سياسياً ولا رجل حيلة ومكر وخداع، وإنما هو رجل مروءة ووفاء ودين ووطنية. ويأس أمير البحر الروسي، ويفضي على بك إلى نفسه، ويردد بين قبول المقترح الروسي ورفضه، ويثوب إليه عزمه، فيقول:

ماذا جَنَتَ مصرُ على وأهلها إن الجناة على هُم أولادى  
 ما ضرَّ مِصرَ وضرَّتْ أن لم تكن مهدي وكان بغيرها ميلادى  
 بلدٌ رعانى فى الصِّبا وأحلى بعد الشباب مراتب القوادى  
 ودخلته عبداً كيوسف مُشترى فاعتَصَتْ تيجانا عن الأصفاى  
 لا ، يا على اسمع نُهالك ولا تُصِخْ لوساوس الشهوات والأحقادى  
 لا تَرَمْ بالروس الشَّداد جماعة ضعفاء مهزولين غير شِدادى  
 لا تَنَسْ موضع مصرَ واذكر مالها من أنعم سلفَتَ وبيض أيادى  
 لا تَنَسْ ماذا أَلَفَتْ من سامرٍ لك فى الشباب وهيأت من نادى

وليس على بك الكبير وحده هو الذى يصدر عن مثل هذه العواطف ، بل نجد غيره كذلك من شخوص الرواية يستظهرون خاصة العاطفتين : الوطنية والإسلامية . وأيضاً فهناك من استظهروا العاطفة العربية مزوجة بالعاطفة

(١) أصلال: جمع صل: حية خبيثة.

القومية ، كأن يسأل أبو الذهب وإلى عكا بعد أسره أهو من فلسطين أم من  
أرز لبنان أم من الشام ؟ فيجيب :

كل هذا هناك مولائى أَضْلُ واحدٌ يجمع الرجالَ وَفَضْلُ

عَرَبٌ كُلُّنا ومنطقنا الفُصْ حَى وَأَبَاؤُنَا نِزَارُ وَذُفْلُ

وكان شوقى تطور فى مسرحياته على نحو ما تطور فى شعره الغنائى، فقد بدأ  
مصرياً، وتقدم فأشرك مع وطنيته العربية والإسلام. وهو فى هذه المسرحية يهتدى  
بهذا التطور، فهى تُرضى العواطف الوطنية والإسلامية والعربية فى غير موقف  
من مواقفها.

وربما كانت هذه العواطف أهم الأسباب فى ضعف المسرحية، فهى على الرغم  
من أنها تتفوق على قميّز فى البناء المسرحى نراها تقصّر عنها فى البناء العاطفى،  
إذ جعلها شوقى فوضى بين عواطف مختلفة . وبذلك لم يستطع أن يجلو علينا  
شخصية على بك الكبير فى القوة التى كان ينبغي أن تُعَرِّضَ بها، بل نحن نراه  
مرتدداً لإزاهه ، فيينا يصفه بصفات النبيل والكرم والمروءة ، ويأبى أن يسترقّ  
زوجه آمال ويعقد قرانه بها حرة كريمة ، ويعفو عن المصرى الذى دسّه  
أبو الذهب لقتله ، ولا يأتّم مع الروس بمصره ووطنه . بينا هو بهذا الخلق  
القاضل العالى كما يقول شوقى نفسه فى بعض شعره نراه يُجَرِّى على لسانه  
وهو مجروح :

صَيَّرْتُ حَرْبَ التُّرْكِ وَجَهَ سِيَّاسَتِي حَتَّى اقْتَنِيتُ عداوَةَ الأَقْوَامِ

وَكَفَرْتُ لإِحْسَانِ الَّذِينَ خَدَمْتَهُمْ حَتَّى تَجَرَّأَ خَادِي وَغُلَايِ

ولا يكتفى شوقى بذلك بل نراه يُجَرِّى على لسانه حين لى أبا الذهب :

مُحَمَّدُ نَلَّ كُ لِّ مَا شِئْتُ مِنِّي

وَمَالِي أَلُوْهُ لَكَ وَالسُّمُّ قَتْنِيْ

أَخَذْتَ الْخِيَانَةَ وَالْغَدْرَ عَنِّيْ

وكانما أبى شوق إلا أن يطلعنه فى صميم خلقه ، كما طعنه مراد فى جسمه .  
ومعنى ذلك أنه لم يعرف كيف يمجّد هذا المصرى الأول فى تاريخنا الحديث  
الذى حاول أن يستقل بمصر ، وما من ريب فى أن نفسه كانت كبيرة ، وليس  
عفواً أن لُقّبَ بعلى بك الكبير .

وأكبر الظن أن هذا الموقف المضطرب من شوق إزاء بطل المسرحية  
إنما يرجع إلى أنه ألّف هذه المسرحية مرتين ، أما الأولى فكانت فى باريس  
فى أثناء بعثته كما ذكر ذلك فى مقدمته لشوقياته ، وأما الثانية فكانت سنة ١٩٣٢  
ويظهر أن التأليف الأول فى عهد الخديوى توفيق ، وما كان يستشعره شوق  
من حب للترك حينئذ ، وما كان يراه من تمجيدهم ، هو الذى دفعه لأن يجعل  
على بك الكبير قد كفر إحسانهم ، وما زال به حتى جعله غادراً خائناً . ولم يتنبه  
فى التأليف الثانى إلى أن يزيل هذه الوصمة عن جبين الوطن وجبين بطله ،  
فخرجت المسرحية ، وهى لا تنهض بأعجاد مصر فى بطلها العظيم . وبذلك لم  
تنجح ، لأنها لم تتجاوب التجاوب الصحيح مع الروح المصرية الوطنية ،  
ونحارت قواها أن تصعد فى مراقى الفن إلى حيث مصرع كليوباترا أهم  
مآسيه المصرية

وقد هاجم شوق فى الفصل الأول الرقّ على لسان الشخص ، وهى مهاجمة لم  
يكن يعرفها عصر المسرحية ، وإنما يعرفها عصر شوق نفسه الذى عاف أن  
يُقَلَّبَ الآدميون تقليب الحُصْر ، أو تقليب السِّلْع ، فألغى أسواقهم وحرّم  
بيعهم ، إذ عدّ الرق والموت على حد سواء كما يقول شوق فى بعض شعره .  
ونرى فى الفصل الثانى على بك الكبير يسأل المصرى الذى ابتغى قتله عن أمره  
بذلك ، ويستطرد فيقول :

وَمَنْ بَذَلَ الْمَالَ بِي مُغْرِيَاً      وكيف أتاك جَوَازُ السُّفَرِ

ولم تكن تقوم فى حدود البلاد الإسلامية فى أثناء العصور الوسطى حواجز  
تُلْزَمُ بيجواز سفر ، بل كان المسلم يتنقل فى هذه البلاد متى شاء وكيف شاء بدون

جواز ، إنما الجوازات من عمل العصر الحديث .

ويجوز في المسرحية عنصر فكاهي لا يعتمد على الحسية كما رأينا في قمبيز وإنما يعتمد على الدعاية الرقيقة . على أنه لا يمتد في المسرحية كلها ، بل يقف به شوق عند الفصل الأول ، وخاصة في أثناء الحوار الممدود بين الماشطة والحواري أو بينها وبين على بك . ويتقطع هذا العنصر في الفصل الثاني ، ويعود في شكل سخرية ، ولكنها لا تجرى بألفاظ ، وإنما تجرى بصورة من المعارضة ، إذ نجد مراداً يحمل حملة عنيفة على جيش على بك سيده ، وبأبي إلا أن يقطع طعنة نجلاء ، وهو لا يعرف أنه زوج أخته . وكأن القدر كان يراقب مؤامراته بصبره ، ويسخر منه ومن فعله .

وقوى في المسرحية التيار الخلقى ، وكان الصراع نفسه بين على بك الكبير ومحمد بك أبى الذهب صراعاً بين عناصر الخير والشر ، وظفر الشر بالخير ، ونكّل به ، فقد اتخذ شوق على بك مثالا للخلق الكريم واتخذ أبا الذهب مثالا للخلق الرذيل ، ونصر ثانيهما وأعلى كلمته . وهو بذلك يتطابق مع التاريخ . وأنصف وإلى عكا على لسان أبى الذهب ، فدعاه سمؤال الوفاء . أما آمال فجعلها مثالا للزوجة الوفية على الرغم من حبها المراد ووقعها في حباله ، وإنها لتولّى وجهها عنه ، ثم تخلو بنفسها ، فيصطرع في قلبها حبها وفاؤها لزوجها ، فتقول :

وَيْحَ قَلْبِي يُحِبُّهُ ؟ كَذِبَ الْقَلْبِ      بُ وَيُعَدُّ لِحَبِّهِ أَلْفَ بُعْدٍ  
هُوَ هِرٌّ مَشَى عَلَى حُجْرَاتِي      وَتَنَاسَى أَمَانَةَ الزَّوْجِ عِنْدِي  
لَا ، بَلِ الْقَلْبُ شَغْلُهُ بِمَرَادٍ      هُوَ شَغْلٌ مِنَ الْحَيَاةِ وَقَصْدِي  
رَبُّ مَالِي أَحْسَنُ نَحْوِ مَرَادٍ      شَغْفًا زَائِدًا وَلَوْعَةً وَجَدٍ  
وَحَنَانًا كَأَنَّهُ رَقَّةُ الْعِشِّ      قِ جَرَى فِي دَمِي وَلَحْمِي وَجِلْدِي  
كَيْفَ قَلْبِي تَحِبُّهُ ؟ كَيْفَ تَهْوَا      هُ ؟ بُوْدَى لَوْ تَسْتَفِيْقُ بُوْدَى

لَمْ لَا أَشْتَهِي مُرَادًا وَأَهْوَا ه وعلی أغالب الشوق جهدى  
 ومرادُ أَلَدُ في العين لَمَحًا من سنا الصبح بعد ليلة سُهِدِ  
 لا وربُّ الحلال والحقَّ آما لُ ارجعى للصواب آمالُ جِدِّى  
 أنتِ من أمةٍ تصون حمى الزُّو جِ وتقضى حقوقه وتودِّى  
 ربُّ لا تجعل العلاقة إلا من سلامٍ إذا التقينا وردُّ  
 ربُّ إن البلاء منى قريبُ وأرى حُفْرَةَ وأخشى التردُّى  
 ربُّ لا تَقْضِ أن أخونَ علياً وأعنى على الوفاء بعهدى  
 أنا حَيْرَى وَأَنْتَ تَهْدِى الْحَيَارَى كيف أهوى على هوى الزوج عندى

وهي حائرة في هذه المقطوعة بين عاطفتي الحب والوفاء للزوج ، ولكن  
 يبدو من خلال حيرتها أنها ستلبى الواجب ، وأنها لن تصرع وفاءها ، فهي  
 تستعين بربها ، وينير لها الطريق ، فتقول .

لا لا رويدك يا آمالُ لا تَشْبِي على الأمير ولا تجزيه طُفْيَانَا  
 واحمى حمى اللَّيْثِ في أيام غيبته إن اللَّبَاة تحوط الغابَ أحيانا  
 هبِّه لم يخلق الدنيا عليك ولم يُلْبِسْكَ تاجاً ولم يُنْزِلْكَ إِيوانا  
 هبِّه لم يَنْفَجِرْ قبل الزواج ولا بعد الزواج ولم ينهل إحسانا  
 هبِّه سافر في شأنٍ له جَلَلٍ يَبْنِي لدولته في الأرض أركانا  
 أما هو الزوج يُرعى حقَّ غَيْبَتِهِ وتجعلُ الحرَّةَ الفضلى له شانا  
 لقد أقامك في محرابه مَلَكاً لا تجعلى المَلِكَ المهديَّ شيطانا

وبذلك ينتصر واجب الوفاء للزوج على الحب، وتسهر على عهده سهر اللبابة

على جَمَى الغاب، وتكسو هذا الجمى عزة ومهابة ووقاراً وجلالة.

وبجانب هذه المثالية الخلقية نجد شوقى يستخدم فن الحكيم وينشره في المسرحية، يريد أن يُحْكِمَها به . وقد لاحظنا أنه لم يُعَنَّ بهذا الفن في قميّز إذ كان مشغولاً بالحوادث والشخص ، أما في هذه المسرحية فكان عنده فرصة كافية من الوقت ، وكان مجالها يسمح له بأن ينثر تعليقاته في ثنايا الحوار وأثناء عرض الشخص والأقوال والأفعال ، فمن ذلك قوله :

كلُّ نُصَحٍ يُقال للقلب في التَّرُّكِ وفي سَلَوَةِ الهوى غيرُ مُجْدٍ  
وقوله :

إذا ما بَنَى الأهلُ والأقربون فكيفَ من العالمينَ الحذرُ  
وقوله :

ما النجدةُ الحقُّ إلا صاحبُ دَمُهُ عند البلاء دى أو ماله مالى  
وقوله :

لا تَخَوِ دَارَكَ أَرْقَمًا حَتَّى تُحَطِّمَ نَابَهُ

وهو لا يفرط في ذلك ، وإنما يستخدمه في مواضعه وفي الأماكن التي تحتمله ، وكأنه يريد أن يغذّي به المسرحية ويزيد في قوتها الخلقية دون أن يفسدها أو يشوهها بالمواظع والعبير الكثيرة .

وعلى نحو ما تدفقَ التيار الخلقى في هذه المسرحية تدفقَ التيار الغنائى ، فأنهز الفرصة شوقى كثيراً ليثَّ مواقف للغناء والتلحين ، فأحدُ الرقيق الشركى يتغنّى بذكر بلاده كما يتغنّى حين تعلن خطبة على بك الكبير لآمال ، وتتغنّى فرق الجيش المصرى بأناشيد مختلفة وهى عائدة من نصرها ومارة بسرادق أبى الذهب. غير أننا نلاحظ أن الأغاني والأناشيد كلها ليس فيها حيوية ، فهى لا تنفجر بعواطف قوية ، وكأنما كُتِبَ على شوقى أن لا يرتفع في الفن المسرحى إلا في المآسى التى تقدر فيها عاطفة الحب ، ولذلك نجح نجاحاً

رائعاً في مصرع كليوباترا ، ولم يستطع أن يعلو إلى أفقها لا في قميز ولا في على بك الكبير ، على الرغم من أنه حاول أن يلتفت في الثانية أكثر إلى خصائصه الغنائية . ونرى ذلك واضحاً في مواقف على بك الكبير إذ أجرى على لسانه شعراً حاسباً كثيراً وآخر فيه شكوى من الأصحاب ومن الزمان . وكلا اللونين نجده في الشعر الغنائي العربي ، ومع ذلك نجد هاتين المرحيتين في المسرحية . وكل ذلك في رأينا مصدره أن كثيراً من شعر هذه المسرحية ألف وشوق لا يزال شاباً لم تكتمل له القدرة البلاغية في التعبير . وقارن بين بكاء أنطونيولنفسه ومجده قبيل انتحاره الذي صاغه في مقطوعته « روما حنانك » وهذه المقطوعة لعلى بك الكبير وهو مجروح ومحمول على سرير من جريد :

وَنَحِي تَفَرُّقَ عَسْكَرِي وَخِيَايَ	وَطَوَى الزَّمَانَ وَرَبِيَّهُ أَعْلَامِي
أَحْتَالَ وَالْأَحْدَاثُ تُفْسِدُ حِيلِي	وَأُرِمْ وَالْأَيَّامُ دُونَ مَرَايَ
لَا طَوْتَ مُلْكَ الْكِنَانَةِ رَاحَتِي	لَمْ يَكْفِنِي فَطَلَبْتُ مُلْكَ الشَّامِ
صَبِرْتُ حَوْبَ التُّرْكِ وَجَهَ سِيَاسَتِي	حَتَّى اقْتَنَيْتُ عِدَاوَةَ الْأَقْوَامِ
وَكَفَرْتُ لِإِحْسَانِ الَّذِينَ خَدَمْتُهُمْ	حَتَّى نَجَرْتُ خَادِي وَغَلَامِي
فِي الصَّالِحَةِ مَا لَمْ صَرِّحْ مَطَامِعِي	وَكَذَاكَ رُكْنَ بِنَايَةِ الْأَوَامِ
النَّصْرُ غَابَ وَكَانَ طَافَ بِرَأْيِي	حِينَ وَحَامَ عَلَى شِبَاةِ حُسَامِي
وَحِيلْتُ فِي سُرْرِ الْجَرِيدِ بِبِلْدَةِ	وَطِئْتُ جَوَاهِرَ عَرْشِهَا أَقْدَامِي
قَدْ عَشْتُ بِالدُّنْيَا الْعَرِيضَةِ حَالِمًا	حَتَّى انْتَبَهْتُ فَلَمْ أَجِدْ أَخْلَامِي
دُنْيَا أَرَدْتُ مِنَ الْعُرُوشِ حُطَامَهَا	جَعَلْتُ سَرِيرَ الْقَشِّ كُلَّ حُطَامِي
بِالْأَمْسِ جَلَلْتُ التَّرَابَ مَوَاكِبِي	وَالْيَوْمَ لَا خَلْقِي وَلَا قُدَامِي
الْيَوْمَ أَرُسُفُ فِي دَمِي وَجِرَاحَتِي	وَعَدَا أَجْرُ مَنِيِّي وَجِمَامِي
فَإِنَّكَ تَرَى الْمَقْطُوعَةَ لَا تَنْهَضُ سَوْضاً رَائِعاً بِالْمَوْقِفِ عَلَى نَحْوِ مَا عَوَّدَنَا	

شوقى فى مسرحيته الأولى، وكأنه هبط درجات على السلم الموسيقى لشعره، فالأسلوب يتوقف مراراً والصور لا تثير عاطفة ولا حرارة، وكأنما شوقى أخذ يُعيد نفسه ليكون مثلاً ، لا ليكون مغنياً ، ولا ليدمج الغناء بالتشيل إدماجاً بديعاً فى القوالب والعبارات والصور والألحان والأنغام . وبذلك أصبحنا نقرأ عنده تمثيلاً، وقلمانذكر أننا نقرأ عنده شعراً . وطبعاً لم تختفِ خصائصه الغنائية بتاتاً، بل أخذت تظهر من حين إلى حين ، ولكنها على كل حال تضعف ضعفاً شديداً .

وربما كان من أسباب ضعف قميّز وعلى بك الكبير أن شوقى لم يكون لنفسه فكرة دقيقة عن الروح المصرية السارية فى عصورها المختلفة ، فهذا الشعب الذى سلّبت حقوقه السياسية فى عهد الفتح الفارسى واستمرت تُسلب حتى عهد على بك الكبير ، إذ كان يسلبها العثمانيون والماليك جميعاً ، هذا الشعب نراه فى قميّز وفى على بك الكبير بدون فلسفة ، وكذلك شأنه فى مصرع كليوباترا ، فهو دائماً يتقبّل كل ما فى الحياة ، عقله فى أذنيه ويهزأ به الفاتحون والحكام والسلاطين .

واختار شوقى أباماً سوداء فى تاريخ مصر لتثليلاته القومية الثلاث ، ومع ذلك لم يصوّر الشعب وإحساسه الباطنى بالظلم ، صوّر مظالم المالك حقاً ، ولكنه لم يصوّر إحساس الشعب العميق بوجود الآلام والشور فى العالم وإيمانه بتغلب الشر على الخير ، على نحو ما تغلّب أبو الذهب على ولى نعمته على بك الكبير .

وفى رأينا أنه كان ينبغى لشوقى أن يتخذ لنفسه فلسفة ، وهو يرافق مصر فى لحظات رهبة من تاريخها ، فيبرز لنا إيمان شعبها بالقدر مثلاً، وأنه أصبح يسلم بالنافع والضار والصالح والطالح ، فكل ما تأتى به المقادير سواء ، أو يبرز لنا كفاح الروح المصرية ضد الفاتحين والسلاطين ، وصلابتها حتى كأنها الصخر ، تراوحها وتغادياها عواصف ، فلا تنال منها ولا تلين . إذن لكان هناك خيط ينسج حوله مسرحياته الوطنية ، فإذا لم تكن بها عاطفة الحب ، على نحو مارأينا فى مصرع كليوباترا، ملهبة قوية حال بينها هذا الخيط أو



قُلْ هذا الأساس الصلب وبين الضعف والهبوط عن المستوى الفني الذى  
تعودناه من الشاعر فى شعره الغنائى

## ٣

## مأس عربية

ألف شوقى ثلاث مأس عربية هى مجنون ليلى وعنترة وأميرة الأندلس ،  
وكانه أراد أن يرضى النزعات والعواطف العربية على نحو ما أرضى فى المآسى  
السابقة النزعات والعواطف المصرية الوطنية . والمأساتان الأوليان نظمهما شعراً  
أما الثالثة فكتبها نثراً .

## مجنون ليلى

هى أولى هذه المآسى العربية تأليفاً ، ولم يؤلفها معارضة لمأساة أوروبية  
كما صنع فى مصرع كليوباترا إذ ألفها معارضة لمسرحية شكسبير . ربما اطلع  
على مسرحية « روميو وجولييت » ، ولكن لا يبدو أنه تأثر بها ولا حاول معارضتها ؛  
إلا أن تكون أهمته من بعيد فكرة تمثيل مجنون ليلى من حيث هو تمثيل .

والمأساة فى جملتها وتفصيلها ترجع إلى أساطير عربية عن مجنون ليلى ، فهى  
ليست من خيال شوقى ، بل لها أصول تاريخية ، نجدتها مبنوثة فى كتاب  
الأغاني لأبى الفرج الأصبهاني . وهى موزعة على خمسة فصول ، والقصل الأول  
فيها يبدأ بمحظر نرى فيه ساحة أمام خيام المهدي ( والد ليلى ) فى مضارب بنى  
عامر بن نجد ، حيث يسمر فتيان وفتيات . ونرى فى أيدى الفتيات مغازل ،  
وهن ملتفتات إلى ليلى ، وهى تقدم لهن ابن ذريح شاعر يثرب الذى يعطف  
على قيس ، والذي جاء يحاول أن يخاطب له ليلى من أبيها .

وتتحدث الجماعة عن أشياء مختلفة ، فتتحدث عن الحسين وحالة يثرب  
وحكم معاوية والأمويين ، كما تتحدث عن البادية والحاضرة ، وتعرض لإحدى

الفتيات بقيس ، فتغضب ليلي ، وتعرف بحبها له ، ويُنشد بعض الفتيان شعراً  
يدّعيه ، وتعرف ليلي أنه لقيس . ويستمر الحديث ، فيحاول ابن ذريح أن يخطبها  
لصاحبه ، فيعاودها الغضب ، وتنشد شعراً نرى فيه مشكلتها وبدء الصراع ،  
فهى تحب قيساً ، وقيس شهّر بها ، وامتن عِرْضها ، إذ تغنى بليلة الغَيْل ، حيث  
رأها ، غناء ، فضحها فيه ، تقول :

يعلم الله وحده ما لقيس	من هوى في جوانحي مستكن
إننى فى الهوى وقيساً سواء	دن قيس من الصبابة دنى
أنا بين اثنتين كلتاها النا	ر فلا تلحى ولكن أعنى
بين جرصى على قداسة عرصى	واحتفاظى بمن أجب وضنى
صُنْتُ منذ الحداثة الحب جهدى	وهو مستهتر الهوى لم يصنى
قد تغنى بليلة الغَيْل ماذا	كان بالغَيْل بين قيس وبينى
كل ما بيننا سلامٌ وود	بين عيني من الرفاق وأذن
وتيسمت فى الطريق إليه	ومضى شأنه وسرتُ لشأنى

وتغض ليلي السمر ، وتنسحب لتنام . ويُقبل قيس مع راويته زياد ،  
ويلتقى بمنآزل منافسه فى ليل ، ويسأله من أين ؟ فيقول : من سر ليلي المتع  
الشهى . ويرتكه قيس . ويطرق خباء ليلي ، فيخرج أبوها ، فيطلب  
منه حطباً يوقدون به إذ فرغ حطبهم . ويهتف الأب بفتاته ، ويخبرها بقيس  
وحاجته ، فتأتى له بالحطب والنار . وما يزالان يتغنيان بحبهما ، وهو ممسك  
بالنار ، فتحرقه وهو مسترسل لا يدري . ويُغمى عليه ، وتنادى أباه ، فيحضر  
ويثور للمنظر ، ويأمر قيساً أن لا يدنو من خيامه ، فحسبه أنه فضح فتاته  
بذكره لليلة الغَيْل ، وأولى له أن لا يزيد فى فضيحها بليال أخرى .  
وينهى الفصل على هذه الشاكلة ، وقد عرفنا أن قيساً ويليى تحاباً ، وأن

قيساً تَغْنَى بها فغضب أهلها، ومنعوا الزواج بين العاشقين احتراماً لِسُنَّةِ معرفة بين العرب ، ستُفصح عنها ليلي فيما بعد بصورة أقوى وأوضح . وأيضاً عرفنا في هذا الفصل أن قيساً بَعْدَ عن الحى ، لم يبعد تماماً ، ولكنه كان بعيداً حين كان القوم يسمرون ، ثم هو يُغْنَى عليه ، فعقله آخذ في الاضطراب وعلى وشك أن يُصاب بلوثة أو جنون .

وننتقل إلى الفصل الثانى حيث نرى قيساً وراويته زياداً على سفح جبل التَّوْبَاد بالقرب من مضارب بنى عامر حيث يبدو طريق من طرق القوافل الذاهبة إلى يثرب . ونرى جارية قيس تحمل إليه قصعة فيها شاة ذبيحة ، وصَفَها عَرَافُ البجامة لأم قيس ، وقال لها إن طَعِمَها يبرأ من عشقه ، ويسأل قيس عن قلب الشاة فلا يجده ، فيقول :

وشاقِ بلا قلبٍ يداووننى بها      وكيف يداوى القلبَ من لاله قلبُ

ويعاف أكلَ الشاة . ويظهر أطفال في صَفَيْنِ مُقْبِلِينَ من ناحية المضارب ، فيَتَغْنَى صَفٌّ مشيداً بقيس وشعره وجهه ، ويردُّ عليه الصف الثانى بأنه انتهك الحرمات ، وجَرَّ العار على القبيلة إذ ذكر الغيل واصطنع الحلوات . ولا نكاد نتقدم حتى نجد أميراً من حكام بنى أمية يسمى ابن عوف ، قد سمع بقصة قيس وشعره ، وأُعْجِبَ به ، ويلتقى بقيس . وفى أثناء ذلك يمر الحسين بن على بن أبى طالب فى موكبهِ والحداة يحدونه ، وقيس يُغْنَى عليه . ويقول راويه زياد إنهم ساقوه إلى الكعبة لعله يبرأ من عشقه ، فلما لمس الركن ومس السَّتْر نادى ربه من ساحة الكبرى أن لا ييطل سحر ليلي ، وأن يظل عشيقاً لها حتى يموت موته المُضْنَى . ويقبل ابن عوف على قيس ، ويذكر حبه لليلي ، فيُفْقِيق من إغمائه ، ويُشَدُّ قطعة عذبة من غزله ، حتى إذا رأى عطف ابن عوف شكاه له الخليفة وأنه أهدر دمه ، فيقول له ابن عوف أتريد أن أكون شقيقاً لك عند الخليفة ؟ فيجيبه لا ، بل عند ليلي ، ويَعِدُه ابن عوف أن يسير إلى أهلها فى الصباح .

وفى الفصل الثالث نرى الأمير مقبلاً مع قيس وراويته على قبيلة ليلي ، وقد

بلغهم نبؤه ، فيتلقونهم مدجّجين بالسلاح ، ويحاول الأمير أن يرصّاهم ،  
وتقوم مناظرة واسعة بين شباب الحى ، وخاصة بين منازل خصم قيس فى لىلى  
وفى كان يعطف على قيس يسمى بشرا . ويدافع بشر ، ولكن منازل يغلبه  
بفصاحته وحيلته ، ويبدو أن القوم يأخذون صفّه ، إذ يُظهر لهم أنه إنما يذود  
عن حُرّوات العرب ، وعن سنّة معظمة من قديم الحقب ، هى أن مَنْ عشق  
فهتك بعشقه وغزله معشوقته أصبح واجبا أن تطرده القبيلة ، بل أن تهدرمه .  
ويخلو الأمير بالمهدى أبى لىلى ويحاول أن يقنعه ، فيقول له : بل أقنع لىلى  
وانظر رأيها . ويلجأ إلى لىلى ، فتتصر التقاليد وترعى العادات القديمة ، وترفض  
عشيقها . وفى أثناء ذلك كان ورّد التقى قد جاء لخطبتها ، فتطلبه وترضى به  
زوجا ، وبذلك يُقضى على شفاعته ابن عوف وأمل قيس .

ونتقل إلى الفصل الرابع حيث نرى قيسا هائما بصاحبه يريد أن يصل إلى  
دارها فى تقيف ، فيضل الطريق ، ويقع فى قرية من قرى الجن ، ويسمعهم يتحاورون  
حوارا كله دعاية . وفيه يصورون علاقتهم بالإنس وما بين الطرفين من عداوة قديمة ،  
حتى أنبياء الإنس يعادونهم . فسلبان قد وضع قبلا منهم تحت الماء وسلط  
عليهم الطلاس ، ووضع قبلا ثانيا فى جوف القماقم . ويعرض الشياطين فى أثناء  
ذلك لفكرة وحيم بالشعر إلى الشعراء ، ويذكر لهم الأموى شيطان قيس صاحبه  
وأنه الذى يوحى إليه بما يقول ، وأنه يُجرّبه فى خاطره ، ويقذف به فى فكره ،  
وتدخل فى أنوفهم رائحة إنسى ألمّ بقريتهم ، ويعرفون أنه قيس ، ويتقدم له  
شيطانه ينشده بعض شعره ، ويعجب قيس أن يعرف هذا الشعر شخص ، وهو  
بعد لم يُدعه فى القبائل ، ويعرفه أنه شيطانه الذى يوحى إليه بالشعر . ويشك قيس ،  
فيقول له سامع عنك وحى وجرب أن تقول شعرا . ويحاول قيس فلا يقول إلا نرا ،  
فيعرف بصاحبه ، ويسأله عن دار لىلى ، فيصف له الطريق . ويصل إلى دارها  
حيث يلتقى أمامها بزوجها «ورد» فيذكر له كيف يجلبها ويقدها كأنها محرّم  
أو كأنها صيد الحرم ، ويهتف له بللى ويمضى . فيكون بينهما حوار عاطفى ،  
تعرف له فيه بأنه حبيب القلب ، وتشكو له عشقها وضآها حتى لتفصح قائلة :

ونحن اليوم في بَيْتٍ على ضُدَيْنِ مُنْصَمٍ  
هو السجنُ وقد لا ينطوى السجنُ على ظم  
هو القبرُ حَوَى مَيْتَيْنِ جَارَيْنِ على الرغم

ويطلب إليها أن تهجر دار الزوجية وتبعه في القلوات ، فتتفر منه ،  
وتردّه ، وتذكر له الضمير وحق الزوج ، وأنه ينبغي أن ترمي عهده ، فيغضب  
ويمضي ، وقد عاد إليه جنونه . وتحدث ليلي مع مولاتها عَفْرَاءَ ، وتشكو لها حبا  
العُدْرِيَّ وعلتها منه ، وتقول :

علّةُ البِيدِ من قديمٍ وداءُ ضاع فيه الرُقَى وحارَ المَقْدَى

ويُقبل زوجها « وَرْد » وتحدثه عن مرضها وأنها أصبحت لا تشهى الطعام ،  
وتسهر طول الليل لا تنام . وتعرف بأنها يائسة وأن أملا لا يراودها ، فالفرد  
بالمرصاد لها ولعاشقها يشنّ عليهما حرباً قاسية لا رحمة فيها .

وفي الفصل الخامس نرى القوم يسوّون القبر على ليلي وأبوها وزوجها يستقبلان  
العزاء ، بل يعزى الناس الأب ويمرون على «ورد» مروراً كأنهم يستشعرون الآن عطفاً  
على قيس بعد أن غضبوا عليه ، فينفرون من «ورد» ويَزَوْن وجوههم عنه . ويُفقد  
الغريّض نائح المدينة المشهور ، ومعه شاعر ، وكأنه جاء في الساعة  
المرتقبة ، فيتبادلان الحديث ، وتفهم من حديثهما أنهما يلتزمان قيساً . وفي أثناء  
ذلك يتغنّى الغريّض بأنشودة وادى الموت ، وسرعان ما يأتي قيس ومعه زياد  
راويته ، ولتقيان يبشر فيخبره بالفاجعة . فيرى قيس نفسه على القبر ويبكى  
معشوقته ، ويظهر له شيطانه ، يريد أن يردّه إلى البوادي ، فلا يسمع إليه ،  
وما يزال في بكائه . ويقبل عليه راويته ، كما يقبل ابن ذَرِيح ، وهو يندب  
صاحبته ونفسه ندباً حارّاً ، ويظل حتى يسمع صوتاً ضئيلاً يناديه ، هو صوت ليلي  
الذى يعرفه ، فيقول لها : لَبَّيْكَ بالروح والجسم ، ويختصر ، وهو يقول :  
لم تمت ليلي ولا المجنون مات .

وواضح أن البناء المسرحي لهذه القصة "أحكم" وضبط إلى أبعد حدود الإحكام والضببط . فالصراع يبدأ منذ الفصل الأول ، وما تزال الأحداث والأقوال تنمو به ، وتنهض . وقد صوّرت الشخصيات أبديع تصوير ، إما بأقوالها ، وإما بالأقوال التي تجرى على لسان غيرها . وليس في التصميم تفكك ، ولا انهيار ، فالأقوال والأفعال ، والحركة والحوار ، كل ذلك يمتدّ كأنه خيط متصل ، له أول واضح وخاتمة واضحة .

ولم يَبْسِرْ شوق مسرحيته من مواد خيالية ، وإنما بناها من الأساطير العربية التي أُلِّفَتْ في القرنين الثاني والثالث عن الحب العذرى الذي شاع في بادية نجد بين بني عامر وغيرهم من الأحياء والقبائل في أثناء العصر الأموي ، وهو حب كان يقوم على الطهر والعفاف وأن لا ينال الحب غايته ، بل يظل مفتوناً بصاحبته معلقاً بها ، محروماً منها ومن لقاءها .

ومن أشهر هؤلاء المحبين قيس بن الملوّح ، وقصته التي رواها صاحب الأغاني ، هي التي استعان بها شوقي في تكوين هذه المسرحية . فنحن نراه في الأغاني يحب ليلي ويتغنى بها ، فتضيق قبيلته به ، وتمنعه من زواجها ، فيلجأ بغزله ، ويستمر في شكوى حبه ، فترفع القبيلة أمره إلى السلطان ، فيهدر دمه ، حيثئذ يهيم على وجهه ، وتضيقه لونه من الجنون . وليس هذا كل ما نجده في الأغاني ، فنحن نجد أخباراً أخرى عن حبه ليلي وهما ناشتان يتبعان الأغنام ، وهما أيضاً متحابان يتقابلان ويلتقيان . ويتعلل قيس بعلم مختلفة للقاءها ، فيذهب مرة في طلب نارٍ منها ، فتحرقه النار على نحو ما صور شوقي ذلك في مسرحيته . وكان من المعجبين بقيس وشعره عمر بن عبد الرحمن بن عوف وإلى صدقات بني كعب وقُشَيْرٍ والحرمين . وتصادف أن لقي قيساً قبل استحكام جنونه ، فسأله أن يشفع له عند ليلي وقومها ، فذهب معه شفيعاً ، ولكن قومها رفضوا شفاعته ، فانصرف ابن عوف خائباً ، وانصرف قيس مجنوناً ، تعاوده نوبات من الإغماء ولا يُسألُ عن شيء فيجيب إلا أن يُدْكَرَ له اسم ليلي ، فيثوب إليه عقله . ويحدث أن يقرب من الحى ، فيلتقى ببعض الصبية أو بعض الأحداث ،

ويتشدهم شعره وغزله ، ويجرى هائماً على وجهه في البوادي والقفار ، لا يلقى من الناس إلا راويته زياداً ، ويعيش مع الوحش والظباء . ويحاول أبوه أن يرد إليه عقله ، فيأخذه إلى الحج ، لعل الله أن يزيل عنه هذا البلاء ، فيتعلق قيس بأستار الكعبة ، ويطلب من ربه أن يزيد حباً وكلفاً بصاحبته . ثم يهيم في البادية مع الوحش ، وفي بعض الروايات أنه تبع ليلي بعد زواجها ، فلقبها على مرأى من زوجها ، وشكا لها حبه وسقمه وعشقه .

وكل ذلك كان مادة طريفة لشوقي سَوَّى منها مسرحيته ، وكان خيراً له لو أنه لم يحاول مزج هذه المادة البدوية التي تبدو فيها واضحة روحُ الأسطورة بمادة أخرى عَصْرِيَّة .

ومن الأشياء العصرية التي دخلت في المسرحية ، ولم تكن معروفة بين البدو حينئذ ما نراه في أول منظر من مناظرها ، إذ نشاهد ليلي تخرج من خيائها ليلاً ، ويدُّها في يد ابن ذَرِيح الوافد اليربوعي ، وتقدُّمه إلى صواحبها . ولم يكن شيء من ذلك يجري في البادية ، إنما كان يأتي الوافد أو الضيف ليلاً ، تهديه النيران الموقدة ، وتنبحه الكلاب ، فيستيقظ الحى ، ويقبل عليه من يريده ويكرمه .

تلك عاداتهم ، أما شوقي فأدخل ابن ذَرِيح إلى دار المهدي أو خيائه كما يدخل الضيوف في العصر الحاضر ، إذ يُسْتَقْبَلُ الضيف ، ثم يُقدَّم إلى الحاضرين ، ومن الغريب أن الذي يُقدَّمه ليس رب البيت وإنما ابنته ، على نحو ما تُقدَّم في عصرنا الضيف إلى الناس سيدة البيت أو ربَّته .

وليس هذا كل ما نجده في المسرحية من موافقات عصرية ، فنحن نجد ابن ذَرِيح يفد ليخطب ليلي إلى قيس ، فلا يخطبها من أبيها على عادة العرب وعلى عادتنا نحن في القرن الماضي ، بل يخطبها من نفسها مباشرة كما قد نصنع أحياناً في عصرنا ، بل حتى لا نصنعه ، إنما يصنعه الأوربيون . ولم يلاحظ شوقي ذلك أولعله لاحظته ، ورأى أن يصنعه متأثراً ببعض القصص أو ببعض المسرحيات الأوربية .

فالمسرحية عربية وتُردُّ إلى أساطير عربية. ولكن فيها تأثيرات أوربية لاني هذه الجوانب العصرية فحسب ، بل أيضاً في بعض فصولها وفي بعض مشاهداتها فقرية الجحش<sup>١</sup> والشياطين في الفصل الرابع ، وإن لاحظنا فيها تأثيراً بفكرة العرب القديمة عن شياطين الشعراء ، وكذلك بالقصص الكثير عن الجن في ألف ليلة وليلة ، وأيضاً بالقصص الديني المعروف عن سليمان وجنِّه وتسخيرهم وتعذيب الأشرار منهم بالطلاسم والقهاقم ، إن لاحظنا ذلك كله فينبغي أن نلاحظ بجانبه شيوعهم وظهورهم في مسرحيات شكسبير ، وخاصة الجنيات ، وكأنما يقلد شوقي في ذلك شكسبير وغيره من شعراء الغرب وأدبائه .

وبدا في هذه المسرحية العنصر الفكاهي بأقوى مما كان في المسرحيات السابقة ، بل إنه ليأخذ شكل تيار ، تظهر مياهه في غير فصل ، وهو لا يجري فكاهة<sup>٢</sup> سطحية ، وإنما يجري دعابة ، وتراءى هذه الدعابة منذ المنظر الأول في مجلس السَّمر ، إذ تتحدث ليلى فتتضحك صواحبا ، ويقفن :

ليلى على دين قيس فحيث مال تميلُ

وكلُّ ما سرُّ قيساً فعند ليلى جميلُ

وما يزلن يتطارحن هذه الدعابة ، فإذا ذكَّرت ليلى عفواً قيساً وجرى على لسانها قلُنْ : خَدِّرت رجلها ونحو ذلك مما نجده في المنظر الأول ، وخاصة حين ينشد بشر شعراً يقول فيه إنه قتل ذئباً رآه يأكل ظيئاً ، فتفضضه ليلى ، وتقول إن الشعر لقيس وليس لبشر . ويهبط التيار أو يتلاشى في الفصل الثاني ، ثم يعود في الفصل الثالث حين يخطب منازل ، ويردد : اصغوا لي إذن ثم ظنوا كيف شتم بن الظنون ، ويمدح قيساً ، والجمهور أو القارئ يعرف كذبه ، فإنه خصم قيس في ليلى . وكل ذلك لا يثير القهقهة ، ولكنه يثير الابتسام . ويشد الابتسام ، وقد يتقلب ضحكاً في الفصل الرابع في قرية الجحش<sup>٣</sup> ، إذ يتحدثون عن علاقاتهم بالناس ، فيقول قائلهم :

لنا وما لنا صُورُ نرى ونسمع البشْرُ



نقول حين نصطدم بسادة أو بخدم  
صَمَمَ صَمَمَ صَمَمَ صَمَمَ صَمَمَ صَمَمَ

وتجربى على ألسنتهم دعايات مختلفة ، وخاصة حين يصورون عداوة الإنس لهم . ويقترب منهم قيس فيسأل أحدهم : بنى الجن اسمعوا أبكم زكام ؟ فيسأله آخر : ولم ؟ فيقول : نَتَنَنْتُ لعمركم الجِواء ، ويسأل ثالث : وما فى الجِواء ، فيجيبه الأول : ربح آدمى ، ففيه ثنائة وله ذكاء :

إذا البَشْرَى مرَّ على يوماً فقد مرَّت على الخُنْفساء

ولعل فى ذلك ما يدل دلالة واضحة على أن العنصر الفكاهى اتسع فى هذه المسرحية بالقياس إلى المسرحية السابقة ، فقد كان هناك سطحياً ، لا يكاد يحس داخلاً ولا جوهراً ، أما هنا ففيه هذه الفكاهة الخفيفة والدعابة الرقيقة ، التى تعبر عن صفاء نفس ودقة حس .

وإذا كان العنصر الفكاهى انقلب تياراً فى هذه المسرحية فإن التيار الخلقى استمر متدفقاً ، وأتيح لشوق أن يزيد فى تدفقه عن طريق بطله المسرحية ليسلى ، فقد جعلها تحب حباً عندياً بريئاً ، لم تدنسهُ أى لذات حسية، كما جعلها تحافظ على الواجب من تقاليد القبيلة وترعى حق الأبوة وحق الزوجية، وترجع إلى ضميرها فيما تقول وتفعل، وإنها لتموت محبة لقيس ومحترمة لزوجها، لم تفرط فى عرضها وشرفها ولا فى كرامة التقاليد.

واتهز شوق فرصة البيئة الإسلامية التى كانت مهداً لحب قيس وليلى ، فأدخل اسم الحسين وموكبه فى المسرحية ، ليستهدف ذكر الرسول الكريم ، وليُدخل عنصر الدين والعاطفة الدينية ، حتى لا تكون عاطفة الحب ولا عاطفة العروبة وحدهما فى المسرحية ، بل تشركهما العاطفة الإسلامية ، وإنه يقول :

الحدارَ الحدارَ من غضبِ الأوم من سُخطه الحذارَ الحذارَ

وفى أثناء ذلك ووراءه يعتدُّ شوقى بالكرم وبمعان خلقية مختلفة . ولم تكن الحوادث فى المسرحية تؤهل على نحو ما رأينا فى مسرحية مصرع كليوباترا لحكم كثيرة ، ومع ذلك لا يزال شوقى يستخرج العبرة والعظة فى كل ما يعرض أمامه من علاقات الناس ومن أفعالهم وأفعالهم ، على نحو ما نجد فى قوله :

قَدَرْتُ أَشْيَاءَ وَقَدَّرَ غَيْرَهَا      حَفَظْتُ مَصَابِرَ الْإِنْسَانِ

وقوله :

وَمَا ضَرَّ الْوَرُودَ وَمَا عَلَيْهَا      إِذَا الْمَرْكُومُ لَمْ يَطْعَمْ شَدَاها

وقوله :

وَكَمْ مَنْ سَقَيْتَ بِشَهْدِ الْوَدَادِ      فَلَمْ يَجْزِرْ إِلَّا بِصَابِ الْإِبْرِ

ولكن على كل حال لا تكثر مثل هذه الحكم فى المسرحية ، لأن جوها لم يكن يحتملها ، فلم يتوسع فيها شوقى ، بل ظل فى الحدود المحتملة .

وأهمُّ تيار فى المسرحية هو التيار الغنائى ، فلا يزال شوقى فى هذه المسرحية يؤهل لمواقف الغناء والتلحين ، بل لعل هذه المسرحية تصلح أكثر مما سبقها لهذه المواقف . ولا يزال شوقى ينتهز لها الفرص ، فنجد فى الفصل الثانى صَفَيْنِ من الأحداث ، يتغنى أحدهما بمدبح قيس ، ويتغنى الثانى بدمه ، وتمرُّ قافلتان بقيس ، ومعهما الحُداة يحدون وينشدون . ونستقبل فى الفصل الخامس الغريض مغنى الحجاز وناتحة المشهور ، فيتغنى وسط مقابر بنى عامر ، وقد ماتت ليلى ، بغناء حزين يدهؤه بقوله :

وَادَى الْمَوْتَ سَلامُ      وَسَقَى الْقَاعَ غَمَامُ

ومعنى ذلك أن شوقى لا يزال كما عهدناه ممثلاً ومغنياً ، فهو لا يريد أن يمثل فحسب ، بل يريد أن يغنى أيضاً ، وأن يشرك مع التمثيل التلحين . وقد ذهب يكثر من الصور الشعرية ، تارة يبتكرها ابتكاراً ، وتارة يولدها من الصور القديمة ،

وقد تغنى قيس طويلا، كما يقول الرواة، بالظباء وأنها تشبه صاحبتها، أما شوقي فيقول على لسانه لليلى :

حَبِّبَ الْيَدَ أَنَّهَا بِكَ مَصْبُوعَةُ الصُّورِ

فكل صور اليد الجميلة تشبه ليلى ، بل إنها تصبغها من حولها بأصباغ جمالها وألوانه ، ويقول فى الحياة والموت :

وَهَلْ نَحْنُ إِلَّا عَلَى حُفْرَةٍ هِيَ الْأَرْضُ أَوْ هِيَ قَبْرُ الْبَشَرِ

محجبةً بغيرور الحياة يراها إذا غرَّغَرِ المحتَضِرِ<sup>(١)</sup>

وتكثر مثل هذه الصور فى المسرحية ، إذ كان شوقي مصوراً على الرغم من أن المسرحية وجدانية ، وأنها لا تحتل التصوير ، ومع ذلك لا تزال تلمع على أشعارها هذه الخيالات . ومن أجملها وأبرعها تلك الصور التى رسم فيها الجن والشياطين ، إذ يقول على لسان قيس :

بِتِلْكَ مِنَ الْجِنِّ لَعْمَرَى شِرْذِمَةً وَهَذِهِ خَيْلُهُمُ الْمُسَوِّمَةُ

نَعَامَةً كَالْفَرَسِ الْمَطْهُمَةِ وَأَرْنَبٌ مُسْرِجَةٌ وَمُلْجَمَةٌ

وَقَتْفُهُ وَظَبْيَةٌ وَشَيْهَمَةٌ<sup>(٢)</sup>

يا عجباً كلَّ الْعَجَبِ الْجِنُّ مِنِّي عَنْ كَتَبِ

سُودٍ دَقَاقٍ فِي الْعَيُودِ نَ كَاللُّخَانِ فِي الْحَطَبِ

يُخْرِجُ مِنْ أَفْوَاهِهَا وَمِنْ عَيْنِهَا اللَّهَبُ

مِنْ كُلِّ مَنْ جَالَ بِقَرِّ نَيْهِ وَصَالَ بِالذَّنْبِ

وكان شوقي يريد أن يحتفظ لنفسه فى مسرحية الحب الخالص . مسرحية قيس وليلى ، بمخصائصه الشعرية من حيث روعة التصوير ودقته .

(١) المحتضر : من دنا موته . غرَّغَر : ترددت روحه فى حلقة . (٢) شيهمة : قنفذ له شوك طويل .

و خفيت في هذه المسرحية نزعة التظويل التي كان يلجأ إليها المتحدثون أحياناً في مسرحية مصرع كليوباترا ، كما خفيت مواقف الكلام المجرد على نحو ما شاهدنا في موقى أنطونيو وكليوباترا قبيل انتحارهما ، إذ أنشدا قصيدتين طويلتين عرضنا لهما آنفاً . وربما كان الموقف الذى يشبه موقفيهما في هذه المسرحية موقف الشاعر الذى جاء مع الغريض للبحث عن قيس ، فلإنهما حين ألتا بمقابر بنى عامر أنشد الشاعر قصيدة طويلة كأنها رثاء لميت ، وهو رثاء أطال فيه بدون داع . ولا شك أنه آذى الحركة المسرحية

والمسرحية كلها نظمت كما نظمت المسرحيات السابقة على أوزان وقواف مختلفة، ولكننا نلاحظ أنه استخدم الأوزان القصار ، وقد أعطى ذلك المسرحية كليات موسيقية كثيرة ، وجعلها تتناسب مع الحوار ، إذ الحوار المسرحى يميل إلى الإيجاز ، والسؤال والإجابة بالشرط القصير خير من السؤال والإجابة بالشرط الطويل لأنه أكثر إيجازاً وتركيزاً .

وما يلاحظ في وضوح أن شوق أفاد في هذه المسرحية من الشعر العذرى الذى قرأه في الأغاني لقيس ولغيره من العذرين فوائد كثيرة ، فقد تأثر أساليبهم وأشعارهم ، وتأثر روحهم وعواطفهم ، وعرض علينا ذلك عرضاً رائعاً في مسرحيته . ومعنى ذلك أن شوق لم يفد في مسرحية مجنون ليلى من القصص العذرى فحسب ، بل أفاد أيضاً من شعر العذرين وتمثلهم ، وقد أكثر من الاقتباس عن مجنون ليلى وعن غيره منهم . اقتبس بعض الأبيات ولم يكتف بذلك بل عاش في نفس كل الأشعار العذرية المبثوثة في الأغاني ، ثم طلع علينا بمسرحيته شاعراً عذرياً لعل اللغة العربية لم تظفر به في أى عصر من عصورها . أما في الأندلس وفي بغداد فقلما عرفوا شيئاً من هذه العذرية ، وأما في مصر فعرفوا شيئاً منها ، ولكنهم لم يبلغوا مبلغ شوق لأنه لم يكن لهم شاعريته ولم يكونوا يستطيعون أن يخلقوا حيث يخلق في أجواء الفن والشعر العليا ، ولنستمع إلى هذه القطعة التى لا يزال يغنىها عبد الوهاب والتي نظمها شوق على لسان قيس حين سمع شخصاً يتغنى بليلي :

ليلي ! منادٍ دعا ليلي فحفَّ له      نشوانٌ في جنبات الصدرِ عريضُ  
 ليلي ! انظروا البيدَ هل مادت بآهلها      وهل ترنم في المزمار داوودُ  
 ليلي ! نداءٌ بليلي رنَّ في أذني      سحرٌ لعمري له في السمع ترديدُ  
 ليلي تردَّد في سمعي وفي خلدي      كما تردَّد في الأبيك الأغاريد  
 هل المنادون أهلوها وإخوتها      أم المنادون عُشاقُ معاميدُ  
 إن يشركوني في ليلي فلا رجعتُ      جبالٌ نجد لهم صَوْنًا ولا بيدُ  
 أغير ليلايَ نادوا أم بها هتفوا      فداء ليلي الليالي الخردُ الغيدُ  
 إذا سمعتُ اسم ليلي ثُبْتُ من خبلي      وثاب ما صرعتُ مني العناقيدُ  
 كسا النداء اسمها حسناً وحبيُّه      حتى كأنَّ اسمها البشري أو العيدُ  
 ليلي ! لعلَّ مجنونٌ يخيلُ لي      لا الحيُّ نادوا على ليلي ولا نُودوا

فالقصة العذرية القديمة لم تلهم شوقي حوادث مسرحيته فقط ، بل ألهمته  
 أشعاره العذرية أيضاً ، وكأنما انساب فيه نفس المعين العذري الذي كان ينساب  
 في قيس وغيره من العذريين ، وهو انسياب جعل تصويره للحب في هذه المسرحية  
 يرتفع آماداً بعيدة فوق تصويره له في شعره الغنائي الخالص ، إذ يزخر بالحنين والصبابة  
 والشوق واللفظة . وهذه قطعة أخرى غناها حديثاً محمد عبد الوهاب ، فشاعت على  
 ألسنة المصريين ، وفيها يخاطب قيسُ جبيلَ التَّوباد المطلق على مضارب بني  
 عامر ، يقول :

جبيلَ التَّوباد ! حياك الحيا      وسقى الله صَبانا ورعى  
 فيك ناغيتنا ألْهُوى في مهدِ      ورَضَعناه فكنْتَ المرَضِعَا  
 وحَدَوْنَا الشمسَ في مغربها      وبَكَرْنَا فسبقْنَا المَطْلعا

وعلى صفحك عشنا زمناً      ورعينا غمّ الأهلِ مَما  
 هذه الرُبوة كانت ملعباً      لشبابينا وكانت مَرْتَعاً  
 كم بَنينا من حصّاهَا أَرْبَعاً      وانثنينا فمحوْنَا الأَرْبَعَا  
 ونخططنا في نَقَا الرُّملِ قَلَمَ      تحفِظِ الرِّيحُ ولا الرُّملُ وَصَى  
 لم تزلْ ليلي بعينِ طِفْلَةٍ      لم تزدْ عن أَمْسٍ إلّا إضْبَعَا  
 ما لأحجارك صُماً كَلِمَا      هاجبِ الشوقِ أبْتِ أَنْ تَسْمَعَا  
 كلما جئتُكَ راجعتُ الصُّبَا      فابْتِ أَيْامُهُ أَنْ تَرْجِعَا  
 قد يهونُ العَمْرُ إلّا سَاعَةً      وهونُ الأَرْضُ إلّا مَوْضِعَا

وهذا شعر في الحقيقة نُظِمَ ليثّل وليغنى في الوقت نفسه ، وليس ذلك فحسب ، ففيه فسحة واسعة في العاطفة وكأنما شوقى يعنصر به قلوب سامعيه ونظّارته وأفئدتهم اعتصاراً . وتجرى هذه الروح في المسرحية كلها ، وإنها لترتفع في نهاية المسرحية وفي أثناء ندب قيس لمعشوقته ، حتى تمسّ أوتار القلوب وأعصاب العيون مسّاً عنيماً ، واسمعه يقول حين انتهى إلى قبرها :

عرفت القبورَ بعَرَفِ الرِّياحِ      ودلّ على نفسه المَوْضِعُ  
 ككَلَى تَلَمَّسَ قَبْرَ ابْنِهَا      إلى القبرِ من نفسها تُدْفِعُ  
 هداها خيالُ ابْنِها فاهتدَتْ      ولى الخيالُ الذى أَتَيْعُ  
 لنا الله يا قلب ! ليلاك لا      تجيب وليلاى لا تَسْمَعُ  
 فُجِعْنَا بِلَيْلٍ ولم نك نَحْسَ      بْ يا قلبُ أنا بها نُفْجِعُ  
 ويقرب من القبر باكياً ملتاغاً ، ويكبُّ بوجهه على حجر من أحجاره ، وينشد :

أعنى هذا مكانُ البكاء      وهذا مسيلكِ يا أَدْمَعُ

هنا جسمٌ لى هنا رسمها      هنا رمى فى الثرى المودع  
 هنا فم لى الزكى الفحوك      يكاد وراء البلى يلمع  
 هنا سحر جفن عفاه التراب      وكان الرقى فيه لا تنفع  
 هنا من شباني كتاب طواه      وليس بناسره البلقع  
 هنا الحادثات هنا الأمل الحظ      يا ليل والألم المنيح  
 طريد الحياة ألا تستقر      ألا تستريح ألا تهج  
 بلى قد بلغت إلى مفزع      وهذا التراب هو المفزع  
 ويمر به ظبي سارح فيتأمله ويناجيه ، ويقول فى أثناء مناجاته غاطباً للقاع  
 الذى طالما وقف فيه ينتظر وعداً من صاحبه ، أو صباً تحمل شذاها :

باقاع كن نعشى وكن كفنى وكن      قبرى وقم فى مائى يا قاع  
 واجمع لنشيعى الطباء ومن رأى      ميتاً بأسراب الطباء يشاع  
 أترى أموت كماحيث مُشرداً      لا الأهل من حول ولا الأتباع  
 وأبيت وحدى لا الوحوش أو أنس      حول هنالك ولا الطباء رناع

وما يزال قيس فى مثل هذا الشعر ، وكأنه ينسج فيه نفسه وعواطفه وحبه ،  
 بل كأنه ينسج النبضات الأخيرة من قلبه. والحق أن شوقى وفتى فى هذه المسرحية  
 إلى أبعد الغايات الشعرية التى يستطيعها شاعر درامى يعبر عن العواطف العذرية  
 القسيحة وما يطوى فيها من شجن وحزن . ولا أظن شخصاً يقرأها مهما قسا  
 فؤاده إلا ويضطرب قلبه ألماً على العاشقين . ولا شك فى أن هذه المسرحية خير  
 مسرحياته استعداداً للغناء والموسيقى ، ولو أن لنا موسيقى عربية كالموسيقى الغربية  
 لتحتمل التمثيل الغنائى وتضطلع به لكانت هذه المسرحية أروع وأبدع ما يقدم  
 لتلك الموسيقى . وقد أدخل محمد عبد الوهاب مشهداً من مشاهدتها فى شريط

من أشرطة الخيالة (السينما) ، وصاغه في شكل «أوبريت» فنفخ شريطه نفحة نجاح رائعة . وحذا لو تعاون الموسيقيون المعاصرون على إخراج المسرحية كلها في تمثيل غنائى ، واستطاعوا أن ينهضوا بما تتطلب من موسيقى ، إذن لكسب تمثيلاً وكسبت موسيقانا كسباً عظيماً .

### عنتره

ألف شوقي مأساة عربية أخرى منظومة ، هى «عنتره» وكان نجاحه فى المأساة السابقة أغراه أن يبحث عن موضوع عربى جديد للمأساة يكون عمادها ، كما فى مجنون ليلى ، الحب والصراع بينه وبين التقاليد العربية . ولم تخرج هذه المأساة فى حياة شوقي ، وإنما خرجت بعد وفاته بنحو شهر ، ومحورها عنتره البطل العربى الذى اشتهر فى العصر الجاهلى ، وكان ابناً لبحارية حبشية من سيد من سادات عبس يسمى شددآد . وكان من عادات العرب حينئذ أن لا ينسبوا إليهم أبناءهم من الجوارى الأجنبية ، وأن يجعلوهم عبيداً لهم وبين الأرقاء ، مهما سودتهم أعمالهم . وهكذا كان أبو عنتره ، وتصادف أن كان عنتره بطلاً ، وأحبَّ عبلة ابنة عمه مالك ، وأحبته لبطلته ولفصاحته ، إذ كان شاعراً بارعاً . وقامت المشكلة فهل يزوج مالك بنته من العبد عنتره ؟ أما هو فيأبى ذلك ، وأما هى فتريده . ويلحق شدداد ابنه به لفرسيته وبطلته ، ويتنصر عنتره على عمه فى حبه .

من هذه القصة التى نجدها فى الأغاني وفى كتب الأدب التى تطورت فى صورة شعبية معروفة أخذ شوقي الإطار ووضع فيه أربعة فصول لمسرحيته . وفى الفصل الأول نرى عنتره يذكر حبه وقسوة عمه ، كما نرى عبلة وفتيات يملأن جيرانهن من عين بجانب مضارب القبيلة ، ونرى شاباً عامرياً يسمى صخرأ يختلط بعبلة وصواحبها ، ويحاول أن يحمل على عنتره وشجاعته ، فيذكر



لونه وما يسر بل وجهه من السواد . وتدافع عبلة عن لَيْثِ الشَّرَى وجمود الصفا ، وتُظهر حبها له ، وتتصاحك مع الفتيات من صخر ومن جُبْنِه . وتقدم فإذا غارة على القبيلة ، ويستثير شداد ابنة عنتره ، فلا يثور ، حتى يدعوه أبوه بابتين شداد ، ويَعِدُّهُ أَنْ ينسبه إليه ، بالضبط كما في أصل القصة . ويتها للترال ويعرف أن عبلة سَيِّبَت ، ويسمع نداءها له وهُتافها به ، فيلبثها قائلاً :

يَا عَبْلَةَ الْقَلْبِ لَا تُرَاعِي      لَيْثُكَ بِالرُّوحِ بِالْحَيَاةِ  
تَأْمَلِي غَضَبِي تَرْتِيهَا      كَفَضْبَةِ اللَّيْثِ لِلْبَنَاءِ  
يَا سَرَقَةً يَا فَسَقَةً      اللَّيْثُ جَا  
مَنْ يَخْتَلِسُ حَبْلَ مَسَدٍ  
فَوَيْلُكَ مَنْ الْأَسَدِ

وتُرَدُّ الحَرَمُ إِلَى الْحَيْمِ ، ويفرُّ القوم إلا شجاعاً منهم ، فيصدمه عنتره ويردبه . ويتحول المنظر إلى حوار بين عنتره وعبلة ويثبها حبه ، وتسقيه لبناً وتمراً ، ويشكو لها أباها وكيف يزوي وجهه عنه ، حتى ليكاد يسلّ السيف حين يجيئه . وتسأله عاشقته أن يهب لها ذنبه ، وتناولوه التمر بفيا ، فيهتف :

عَبْسُ اشهدوا عبلةً قد      قامت تزقُّ عَنْتَرَةَ  
كما تزقُّ فَرَحَهَا      على الغصون القُبْرَةَ

ويحكي لها مخاطرته في الصحراء ، ويربها أفرح نَسْرٍ صادها وشبولا ثلاثة ، قتل أباها وفرت أمها ، بل لقد عفا عنها لأنها أنثى ضعيفة القوى . وما يزال بها حتى تكشف عن هيامها به ، وتقول :

وَدِدْتُ أَنِّي صَدَفْتُ      وَأَنْتَ فِيهِ جَوْهَرَةٌ  
فِي زَاخِرٍ لَمْ يَلُثْ بِهِ      دُ الْغَائِصُونَ خَبْرَةٌ

## وموضع لم يَسْمَعْ إلَّا مُلْكُ بِهِ ولم يَرَهُ

ويجيبها بأنه يَفْعَلُهَا بِنَفْسِهِ وبأَمِهِ وَأُيُوبِهِ، وَيَعْبَسُ وَنَجِدُ، بِلِ بِلْمَالِكِ الْعَرَبِ . وَعَلَى هَذَا النِّحْوِ يَنْتَهَى الْفَصْلُ وَقَدْ عَرَفْنَا أَوْصَافَ الشَّخْصِ الْمَخْتَلِفِينَ ، وَعَرَفْنَا حَبَّ عَنْرَةَ وَعَبْلَةَ ، وَعَرَفْنَا شَجَاعَتَهُ ، وَاتَّضَحَ الصَّرَاحُ ، فَأَبُوها لَا يَرِيدُهُ صَهْرًا وَتَرِيدُهُ الْفَتَاةَ ، بَلِ تَحِبُّهُ وَتَهْمُ بِحُبِّهِ .

وَنَمُضَى إِلَى الْفَصْلِ الثَّانِي ، فَزَيَّ صَخْرًا الَّذِي شَاهَدْنَاهُ فِي أَوَّلِ الْفَصْلِ السَّابِقِ مَعَ الْفَتَاتِ الْعَبْسِيَّاتِ يَتَقَدَّمُ مَعَ وَفْدٍ مِنْ قَبِيلَتِهِ بَنِي عَامِرٍ ، لَا لَخْطِيَّةٍ وَنَاجِيَةٍ الْفَتَاةَ الْعَبْسِيَّةَ الَّتِي تَحِبُّهُ ، وَإِنَّمَا لَخْطِيَّةٌ عَبْلَةَ . وَيَقْدِمُهُ الْوَفْدُ لِأَنِّي عَبْلَةَ ، وَبَنِي عَلَيْهِ غَيْرَ وَاحِدٍ ثَنَاءً يَضْحَكُنَا، إِذْ يَصِفُونَهُ بِالشَّجَاعَةِ وَقَدْ عَرَفْنَا قِيَمًا مَرَّ جُبْنُهُ، وَيَسْأَلُونَ أَبَا عَبْلَةَ مَا يَرِيدُ مِنْ مَهْرِهَا أَلْفَ نَجِيَّةٍ أَمْ أَلْفَ شَاةٍ؟ وَيَجِيبُ بِأَنَّهُ لَا يَرِيدُ هِجَانِ الْإِبِلِ وَلَا الْخَيْلِ الْعَتَاقِ ، وَإِنَّمَا يَرِيدُ رَأْسَ عَنْرَةَ ابْنِ أَخِيهِ . وَتَرَاجَعَ بَعْضُ الْخَاطِبِينَ إِذْ يَرُونَهُ يَطْلُبُ الْمُسْتَحِيلَ وَمَا تَضَيِّقُ بِهِ الْقِبَاطِلُ مَجْتَمِعَةً فَضْلًا عَنْ قَبِيلَةِ عَامِرٍ . وَيَقُولُ وَاحِدٌ مِنْهُمْ بَلِ إِنْ أُعِيْلَهُ رَأْسُ الْعَبْدِ فَسَيُغْرَى بِهِ مَوْلَى بَيْتِهِ . وَيَطْلَعُهُمْ مَالِكٌ وَيَخْدُمُهُمْ بِنَفْسِهِ إِكْرَامًا ، وَيَقْبَلُونَهُ عَلَى قِصَاصِ اللَّبَنِ وَالنَّعْرِ ، وَهُمْ يَقُولُونَ :

أَلْبَانُ عَبَسَ تَفْضُلُ الْعُقَارَا وَتَمَرُّهَا كَحَلْمِ الْعَذَارَى

وَيَقُومُونَ عَنِ الطَّعَامِ ، وَيَحْثُونَ مَا لَكَآ وَيَنْصَرِفُونَ . وَيَعْرِضُ مَالِكُ الْخَطْبَةَ عَلَى ابْنَتِهِ ، وَيَحَاوِلُ هُوَ وَابْنَاهُ عَمْرُو وَزَهِيرُ أَنْ يُقْنِعَا عَبْلَةَ بِصَخْرٍ ، فَتَذْكُرُ جَنَّتَهُ الَّذِي تَعْرِفُهُ ، وَتَعْلَنُ أَنَّهَا لَنْ تَرْضَى بِبَدِيلٍ بَابِنِ عَمَّا عَنْرَةَ الْجَوَادِ الشَّجَاعِ . وَيُقْبَلُ صَخْرٌ وَمَعَهُ بَعْضُ الْمَهْدَايَا لِعَبْلَةَ وَفِي رِكَابِهِ عَبِيدَانِ جَاءَ بِهِمَا لِقَتْلُ عَنْرَةَ ، وَيَدْعُوهُمَا لِإِرْوَايَا لِمَالِكٍ شَجَاعَتُهُمَا وَفَتْكُهُمَا بِوَحْشِ الصَّحْرَاءِ ، وَنِزَاهُمَا يَتَحَدَّثَانِ فِي صُورَةٍ تَجْعَلُنَا نَبْتَسِمُ . وَتُسْمَعُ ضَجَّةُ لِفُلُولِ قَافِلَةٍ مَسْلُوبَةٍ ، تَعْرِضُ لِعَنْرَةَ ، فَفَرَدَهَا مَحْطَمَةً ، وَكَانَتْ تَسَاقُ لِكُسْرَى وَأَرْضِ الْعَجَمِ بِقِيَادَةِ شَجَاعٍ يُسَمَّى سِرْحَانَ ، فَفَقَتَلَهُ عَنْرَةُ ، وَسَاقَ الْقَافِلَةَ إِلَى قَبِيلَتِهِ . وَهَذَا نَرَى عَبْلَةَ تَلُومُ قَوْمَهَا أَنَّهُمْ يَخْدُمُوا الْفَرَسَ

والروم وأن لا يؤلفوا لهم دولة كدولتيهما ، ونراها تتحول إلى ما يشبه جان دارك ،  
فهى تظعن فى الأكاسرة وتسلعن المناذرة وخدمتهم لهم كما تلعن الفساسته ،  
تقول :

إلى كم تهيمن تحت النجوم      وتفترقون افتراق السبل  
وليس لكم دولة فى الوجود      وتسحبكم كالذيول الدول  
ألم على حوضكم قيصر      وكسرى على جانيه نزل  
ويحكمكم تحت نير الغريب      ومهمازِهِ الأذعياء الدُخل

وتتحدث عن تحرير العرب من استرقاق الفرس والروم واستعبادهم ، وتمنى  
بطلا ياتلف حوله العرب ، يفك أعناقهم من الرقّ وذله ، وتذكر عنزة العبرى وتحاول  
أن تنسج القوم به . ويسمعُ صوته ، وهو يقول : أنا حياى الحمى ورب الغاب .  
وعلى هذه الشاكلة ينهى الفصل مؤكداً حب عبله لعنزة وشجاعته وبأسه  
من جهة ، ومؤكدأ استمرار الحاجر الذى يحول بينهما فأبوها لا يريده صهراً ،  
وكذلك أخوها ، ويقدم لهم صخر يريد أن يقترن بها . ونمضى إلى الفصل  
الثالث ، ونرى عبله تناجى نفسها وحبا ، ويدخل عنزة ، ويتناجى العاشقان ،  
وتذكر له ما سمعته عن حبٍّ وغزل له بأخريات ، ويقسم لها بأن ما سمعته  
تلفيق وكذب وبهتان وأنه لا يزال يرمى العهد فى القطة وفى النوم . ويحاول  
العبدان أن يقتلاه ، ويحس بهما فيصبح صيحة تُردى أحدهما ميتاً ، ويفرُّ  
الثانى على وجهه خائفاً مذعوراً . ويتقدم فارس من فرسان عيس يسمى ضرغماً  
إلى مالكٍ يحطّبه منه ابنته ، فيطلب منه رأس عنزة مهراً لها ، فيقول معاذ الله أن  
أمشى إلى من تغديه القبائل :

كريمٌ لعمرى والكرامُ قد انقضوا      شجاعٌ وشجعانُ الرجالِ قلائلُ  
هزارُ البوادى طارحتهُ بشجوها      رُباها وغنت فى صداه الخماثلُ

ويستمر في مديحه ومديح فضائله ، ويقول إنه في ملء برديه عفاف  
ونائل . ويهزأ به مالك ، ويتأذى ضرغام في مديحه وأنه يأوى اليتامى والأرامل ، وأنه  
الذى يُرجى لتأليف العرب حين تختلف القبائل . ويُقبل عنترة ، فينسحب  
مالك وابنه الذى كان معه ، ويصارحه ضرغام بغايته ، ويتقدمان جميعاً إلى عبلة ،  
فتختار ابن عمها عنترة وتندفع إليه . وتسمع ضجة شديدة وقعقة سلاح  
وأصوات منبعثة من الحى تستغيث ، فإن جيشاً من لخم والمناذرة يتقدمه رسم  
بطل الفرس ، جاء ليأثر من عنترة وقومه لما سلبوا من القافلة الكسروية . ويُقتل  
ضرغام في المعركة ، ويقتل رسم ، ويتقدم عبلة أو جان دارك شوقاً لتصلح  
بين لخم وعيس ، ولتدرك الاختلاف القائم بين أحياء العرب وتلم ذات البين ،  
ولإنها لتقول :

لا تحفلوا رُشْتُمَا دعوهُ      خَلُّوه للفرس يثأروه  
ولا يقاتلُ أنا أخوه      منكم ولا تخذلوا اللبارة  
حُثِرْتُمْ تحت كل راية      وأسرجوكم لكل غاية  
قبيلةٌ تحت حكم كسرى      وقيصرو الروم داناً أخرى  
أصبحتم للغريب جسراً      يركبه كلما أغاروا

وتناشد ابن عمها أن يغمد سيفه ، ولكن لخمًا تطلبه ، وتأبى إلا أن توقد  
نار الحرب حتى تسفك دمه . ويتزل إلى الميدان عنترة ، ويقتل منهم طائفة ،  
فيهِزَمُ الجمع ، ويولون الأدبار .

وينهى الفصل ، وقد قُتِلَ ضرغام ، وظهرت شجاعة عنترة في تجربة  
جديدة زادت به إلى صاحبه حباً إلى حب ، وكأنما أصبحنا ولا مفر من أن يتم  
هذا الحب بالوضع الذى يريانه ، فن كعنترة ؟ ومن يستطيع أن يقف في  
سبيل حبه ورغبته ؟ . وفى الفصل الرابع نرى انتصارهما يصبح حقيقة واقعة ،  
فقد أعدت حوادث مختلفة لهذا الانتصار ، ولم يعد هناك أى عائق يستطيع أن

يقف دونه أو يصدّه . ويبدأ الفصل بمنظر في حى بنى عامر ، حيث نجد حفلة عرس مقامةً لصخر فى خيامه ، وهو يظن أنه مقترن بعبلة . ويظهر عنبرة وعبلة معه ، ويعرف صخر أن صاحبه هى « ناجية » ويستسلم لرغبتها ورغبة عنبرة ، ويكون العرس لهم جميعاً ، وتنتف عبلة :

قد اجتمعنا على عُرْمٍ فى فَرَحٍ كَم من شقيقين بعد الفِرقة اجتماعا  
وبذلك تُخْتَمُ المسرحية، وقد أحكم بناؤها التمثيل، ولم تَبْدُ عيوب كبيرة  
فى هذا البناء ، وكل ما يمكن أن يقال هو أن به مناظر مكررة تلاحظ فى كثرة  
اجتماع عنبرة بعبلة . أما من حيث تمثيل الحياة العربية فى العصر الجاهلى فلاحظ  
هنا أيضاً ما لاحظناه فى مجنون ليل من اختلاط صخر القى الغرب بفتيات الحى ،  
لا عن طريق المصادفة على عين الماء ، ولكن عن طريق العادة، إذ كان  
يكثُر من لقاءهن هناك ، كأن ليس للقبيلة حمى ، وكان اختلاط الفتيات بالشباب  
الأجانب عن قبائلهن أمر معتاد . ونسب شوق نباح الكلاب فى استقبال  
الضيوف ، بينما وضعهم مع الصباح فى أول منظر للمسرحية ووضع معهم  
الديكة ! وحمل صخرأ هدية إلى عبلة بها منديل وطرحه من حرير ! وما كانت  
نساء العرب تعرف الطَّرَح ، إنما كنَّ يعرفن الخُمُرَ . وفى قتل رسم  
شنود على التاريخ ، فإن الدولة الفارسية لم تهاجم عبساً ، ولا كان بين القبائل  
الموالية لها وبين عبس حروب . وجاءت فى المسرحية ص ١٠٨ كلمة الفاسنة  
فى مكان كلمة المناذرة ، وربما كان هذا خطأ مطبعياً أو من المصححين .

وفى رأينا أن هذه كلها أشياء تأتى على الهامش، ولا تضر البناء المسرحى للتمثيلية  
من حيث هو . والحق أن هذه التمثيلية تتفوق على التمثيليتين السابقتين : قميز  
وعلى بك الكبير من حيث الشعر الخالص . وقد سيطر فيها شوق على العنصر  
الفكاهى ، واستطاع أن يستخدمه فى رشاقة . ونحن نلتقى به فى الفصل الأول  
إذ يفصح صخر عن جبته ، فتدعوه عبلة شاةً ، وتقول له : بُسْبُسُ تعالى  
بسْبُسِ ، وتقول أخرى :

هُنَّ شاةٌ عامِرٌ هُيى خُلِّى كُلِّى مِنْ تَرْمِى

وبينما تعرف جُبْنَ صخر وأنه يطير إذا رأى عصفوراً نرى الوفد الذى جاء  
يخطب له علة من أبيها يكيل له المدح كيلا ، ويجعله أحدهم :

كَلَيْتُ الْغَابِ إِقْدَاماً وَكراً إذا اعتقل المهنّد والسنانا

فله مخالبه وزثيره ، وهو مقلّم الأظفار ، يكاد يقرّ من ظله . وتتسع الدعابة  
فى الفصل الثانى حين يأتى صخر بعديده ، ويعرض شجاعتهما على مالك وابنيه :  
زهير وعمرو ؛ ويسأل أولهما كم أسداً صدت ؟ فيجيب نحو ألف ، ويقول عمرو  
أنى البيد ألف ليث ؟ لو قلت صدت ليثين كان يكفى ، ويسأله زهير كم ذئباً قتل ؟  
فيقول اثنين ، فيحملق فيه صخر ، فيقول : قتل عداد ناصيتى ذئاباً . ويسأل  
العبد الثانى كيف صيدك الأسد ؟ فيجيب :

أَصِيدُهُ إِذَا أُنِى لَبَطُنْ وَادٍ فَرَقَدُ

وَكُنْتُ فَوْقَ نَخْلَةٍ يَزُلُّ عَنْهَا مَنْ صَعِدُ

وَالْقَوْسُ فِى حِضْنِى كَمَا تَخْتَضِنُ الْأُمُّ الْوَلَدُ

وَكَانَتْ السَّهَامُ فِى كَنَانِى بِلَا عَدَدُ

هَنَّاكَ أَرْمِ فَأَسْ لُ الرُّوحِ مِنْ أَصْلِ الْجَسَدُ

فِى حَائِطِ التَّامُورِ إِنْ شِثْتَ وَفِى رُكْنِ الْكَيدِ<sup>(١)</sup>

ثم يسأل عمرو أولم كيف يلتقى عنتره ؟ وهل يلقاه وجهاً لوجه أو يأتيه  
من خلف وقد كن له ؟ ويقول : لا أجتريء أن أواجهه ثم لا يلبث أن يقول :

أَقْدِفُهُ مِنْ فَرْسَخٍ بِخَنْجَرٍ أَتْرَكَه كَالثَّيْتَلِ الْمُعْفَرِ<sup>(٢)</sup>

ويقول الثانى : سأصعد رأس جبل ، وفى بلى سهم لا أرسله حتى يودع الحياة

(١) التامور : القلب .

(٢) الثيتل : التيس الجبل .

مَنْ يستقبله . والمنظر كله دعابة وفكاهة . ونعشى إلى الفصل الثالث  
ف نجد الدعابة تنقلب إلى سخرية ، ولكنها لا تأتي في الكلام ، وإنما في الموقف  
ف بعض بنى نخم يحملون صندوقاً به رأس لقتيل ، وهم يظنون أنه رأس عنترة بينما  
هو رأس رستم . ويأخذ الفصل الرابع في أوله شكلاً من الهكم إذ تُزَفُّ «ناجية»  
إلى صخر ، وكان يريد أن تُزَفَّ عبلة إليه ، وقد أقام لها كل ما استطاع من  
وسائل فرح بها وإبتهاج . وأظن في هذا كله ما يدل على اتساع العنصر الفكاهي  
في هذه المسرحية ، وكان شوقي أصبح أقدر على استغلال هذا العنصر  
واستخدامه .

والعنصر أو التيار الخلقى واضح في المسرحية تمام الوضوح ، فإن البطل  
عنترة مثل "من أمثلة الخلق الرفيع عند البدو سواء في شجاعته ومروءته أو في  
كرمه ونثره لماله على اليتامى والفقراء ، أو في عفاه وجملة فضائله . وتبرّد  
هذه الصفات في المسرحية ، بل هي عمادها وحائطها وركنها الذي لا يميل .  
أما عبلة فتألف للوفاء والإيمان بالفضائل المعنوية الخفية لا الفضائل الجسدية  
الظاهرة . فالمسرحية في تصميمها وفي نموها ونهوضها تعبّر عن الأخلاق العربية  
الكريمة . وقد أجرى فيها شوقي غير قليل من يتابع حكمته ، وتكثر في الفصلين  
الأخيرين من مثل قوله :

وقلت غمامٌ يُمطر الحيّ في غَدٍ فكان جَهماً ما لنا فيه طائلٌ  
وقوله :

وما العبد إلا كالِدُخان وإن علا إلى النجم منحنطٌ إلى الأرض سافلٌ  
وقد كثرت الشطور التي تعي العبرة والعظة من مثل : «إن عين الحب صادقة»  
و «قد تكذب العينان أحياناً» و «تُخاف وتُرجى في الرجال الفضائل»  
و «ما أجل الصدق لم يُلْبَسْ بإنكار» و «الحرب تجمع مغواراً بمغوار» إلى  
غير ذلك من معان خلقية عرف شوقي كيف يندخلها في نسيج شعره منذ  
كان شاعراً غنائياً . وهو لا يُكثر منها بحيث تُفسد مسرحياته ، أو تحيل جوانب

منها مواظ ، فقد كان يعرف أسرار المهنة المسرحية ، وأنه لا يلائمها العظاظ الطويلة ، ولذلك كان مَنْ يطلب حِكْمَه أولى به أن يطلبها في شعره الغنائى لا في شعره المسرحى ، فالشعر المسرحى لا يحتملها إلا في حدود ضيقة ، وبحيث لا تنوّه الحوار ، لأنها في حقيقتها نوع من تعليق الشاعر على الأعمال والأقوال ، ويَحْسُنُ به أن لا يطيل في تعليقه ، وأن لا يتوسع فيه .

ورجعت إلى شوقى مقدرته القديمة في حسن تصريف النغم واستخراج الحانها ، فلم تشعث موسيقاه على نحو ما تشعثت في قميّز في أثناء الكثرة الغامرة من الحوادث والشخص ، ولم تقصّر أحياناً على نحو ما قصرت في على بك الكبير ، بل عادت إلى الروعة التي شاهدناها في مصرع كليوباترا ومجنون ليلي ، وكان شوقى يرتفع في موسيقاه المسرحية دائماً حين يدور الموضوع على الحب ، ومع ذلك فأناشيد عنتره الغرامية لا تلحق أناشيد مجنون ليلي ، إذ ملأها العذريّة والتضحية حدّة وحرارة .

وربما كان من أهم الأسباب في عودة التيار الغنائى إلى التدفق في هذه المسرحية أن بطلها عنتره كان شاعراً ، وله ديوان شعر معروف بثّ فيه حبه وشجاعته ، ولا ريب في أن شوقى اطلع عليه ، وأفاد منه ، بل نلاحظ أنه سكب فنه في روحه ، وكأنما شوقى محتاج دائماً ليتألق نجمه أن يكون هناك من يعارضه ، فهو في شعره الغنائى يعارض الأقدمين ، ويملأ في معارضته ، وهو في شعره المسرحى يملأ حيناً تكون هناك معارضة ، فزاه يملأ في مصرع كليوباترا حين يعارض شكسبير ، ويملأ في مجنون ليلي حين يعارض قيساً والمحبين العلريين ، وهو يملأ أيضاً حين يعارض عنتره .

وموسيقاه هنا مع أنها تفيض بالموسيقى الحلوة الخفيفة نراه يسندها دائماً بقطم كأنها من عمل عنتره نفسه ، وقد افتتحها بهذا النشيد على لسانه :

سَلَى الصُّبْحِ عَنِ كَيْفِ بَاعْبَلٍ أَصْبَحُ وَأَيْنَ يَرَانِي نَجْمُهُ حِينَ يَلْمَحُ  
أَقْبَلُ أَطْنَابَ الْبُيُوتِ وَرَبَّمَا تَلَقَّتُ عَنْ مَنْهَلَةِ الدَّمْعِ تَسْفَحُ



أرى بوقوفى فى ديارك راحةً كما يستريح ابنُ السبيل المطرُحُ  
 أبوكِ غريبُ القلب لم يعرفِ الهوى ولم يَدْرِ ما يأسو القلوبَ ويحجر  
 وهذا نفس النسيج الذى يتألف منه شعر عنتره ، والمسرحية لا يطرد فيها  
 هذا النسيج ، ولكن كأنما كانت هذه الافتتاحية تيممة أو تعويذة لها حتى  
 لا يسقط نغمها . وقد استعار شوقى فى المسرحية أبياتاً لعنتره وأدبجها فى شعره ،  
 واستمر من حين إلى حين يُجسِّد على لسانه أشعاراً من صميم روحه على نحو  
 ما نرى فى هذه المقطوعة :

يا عَبلُ كم بيداءُ جُبْتُ مخوفةٍ قَدَفْتُ إلىٰ بذئِها والضَّيغمَ  
 فلقيتُ كل منازلٍ بسلاحه وجعلتُ أضرب باليدين وبالقممِ  
 حتى تراءتُ ظبيةً فتملأتُ مما رأْتُ رُعباً فلم تتقدَّمِ  
 لا رأيتُ والسباعُ تنوشُ نفرتُ نفاكِ من عيون المومِ  
 ريمٌ تلقتُ لم يفتكُ بجيدِهِ وبمقلتيه وقتته باليعصمِ  
 فمنعتها من كل ضارٍ نائِرٍ وأباحتها الوادى وقلتُ لها اسلمى  
 ويستمر :

يا ليتنا يا عَبلَ عصفورتانِ فى غُصن ضالٍ أو على قَرعٍ بانٍ<sup>(١)</sup>  
 على جناحيك جناحى وفى فمى مكانَ الحبِّ هذا الجمانُ  
 والجزء الأول كأنه مقطوعة من شعر عنتره ، وكأنما تقدَّم الجزء الثانى  
 ليكون رُقيّة له ، والمسرحية كلها مؤلفة من هاتين النغمتين : نغمة جزلة سكَبَ  
 فيها شوق روحِ عنتره وألحانه وهى تظهر من حين إلى حين ، ونغمة حلوة ،

(١) الضال: شجر النبق البرى. البان: شجر مثل الصفصاف تشبه المرأة به فى لين القوام.

كلها خفة ورشاقة هي التي تلور ، وهي التي ترنُّ في الصفحات المختلفة .  
 فالإيحاء الموسيقي لعنزة لم ينقل جَوَّ المسرحية كله إلى محيطه ، نقلَ أجزاء  
 قليلة منها ، واستمرت الأجزاء الأخرى مكتفية بالإيحاء من بعيد ، وكأنما ضغط  
 شوقي على الينبوع العظيم ، أو ضغط على القيثارة الكبيرة ، فاستخرج منها  
 أنغاماً من خير ما تكنه في صدرها . واستمع إلى عبلة تصحو في أول المسرحية ،  
 فتشدو بوادي الصفا الذي ضربت فيه قبيلة عبس خيامها :

وادی الصفا تجاوبت وزقزقت عصارفة  
 وانتبهت خيامه واستيقظت حظائره  
 صاحت هناك شأوه وههنا أباعره  
 أوله في لجة ال فمجر جرى وآخره  
 نباته وماؤه وظلفه وحافره

وتغنّى فتاة وتردُّ عليها أخريات وهن يملأن الجرار في الوادي من عين  
 ذات الإصدا « وتُنشد الفتاة :

جئن الصفا يا عذارى واملأن منه الجرار  
 وتغنّي الأخريات غناها . ثم تقول منشدة أو مغنية :  
 ماء من الفجر أصفى فردن صفا فصفا  
 واقعدن فاضربن دفا وقعن فاضربن طارا  
 الأخريات :

جئن الصفا يا عذارى واملأن منه الجرار  
 الفتاة :

تلك دموع الغواي جُمعن من كل وادٍ

فى عَيْنَ ذات الإصَادِ ثم انفجَرَ انفجارا  
الأخريات :

جِئْنَ الصِّفا يا عَذارى واملأَنَّ منه الجِرا  
الفتاة :

رِدْنَ القَرَّاح الزُّلالا رِدْنَ الرِّحِيقَ الحلالا  
فما سقى منذ سالا كمثلي عَبيس ديارا  
الأخريات :

جِئْنَ الصِّفا يا عَذارى واملأَنَّ منه الجِرا

ولما قلنا هذا المشهد الذى تنغى فيه الفتاة وترد عليها الأخريات لندل على أن شوق عادت له فى هذه المسرحية مهارته فى اعتصار الكلمات والألفاظ واستنباط ألحانها وممكناتها الموسيقية . وقد كثرت المواقف التى يُرفع فيها الصوت بالهتاف تارة وبالغناء تارة أخرى ، وبذلك تفتحت الآفاق والأبواب أمامنا وأمام شوق لنستمع إلى ألحانه الحلوة وذبذباتها وتموجاتها بين الخفة والشدّة وبين الرقة والجزالة ، فالصوت يعلو صاعداً ويهبط نازلاً ، فى تقابلات واتلافات موسيقية ، وفى تحويرات وتعديلات صوتية ، وهو فى أحواله كلها يعرف طريقه على السِّلْمِ الموسيقى للشعر العربى . وإن من أهم ما يميز شوق كما قلنا مراراً إبداعه الموسيقى الذى جعل معاصريه من الشعراء يركعون أمامه ، أو قل جعل كثرتهم تأتى من العالم العربى لتضع على مفرقه تاج الإمارة للشعر المعاصر ، كأنها ترى عالم نغمه وألحانه يسمو على كل عالم آخر ، بل إن العوالم الأخرى لتتضاءل أمام عالمه وما يُنديع فيه من ألحان وأصداً أنغام .

أميرة الأندلس

ختم شوق بعنبرة مآسيه المنظومة ، وتحول فى مأساة عربية جديدة إلى

النثر ، هي أميرة الأندلس ، ولا ندرى السر في هذا التحول ، فقد تكون حملات بعض النقاد عليه وأنه لا يحسن سوى الشعر الغنائي ، هي السبب الحقيقي في أنه عدل عن الشعر إلى النثر في هذه المأساة كأنه يريد أن يبرهن على ضلال أدلهم . وقد أتم شوقي تأليف هذه المسرحية في الحقبة الأخيرة من حياته . ويقال إنه بدأها في منفاه بالأندلس . وفي عنوانها ما يدل في وضوح على أنها تستمد من حركات العرب التاريخية هناك ، وقد وقف فيها عند الفترة التي انتهى فيها عصر ملوك الطوائف أواخر القرن الخامس للهجرة ، واختار المعتمد ابن عباد بطلا لها .

وحياة المعتمد إذا سردناها كانت قصة بديعة ، إذ كان ملكاً لإشبيلية التي اشتهرت في عصره بحياة أدبية صاخبة ، فيها غناء ورقص وطرب ، كما كان ملكاً لقرطبة : بيت الفقه والفقهاء ، وُغنى أشد العناية بجمع الأدباء والشعراء حوله ، فكانت لإشبيلية حاضرة ملكه قبلتهم وكعبتهم . أما قرطبة فكان يضع عليها أحد أبنائه ، وكان هناك صراع بينه وبين الملوك من حوله لا ألفونس ملك الفرنج فقط ، بل أيضاً بينه وبين إخوانه المسلمين من ملوك الطوائف . وأصبحوا جميعاً قاب قوسين أو أدنى من أن يتعلمهم ألفونس الذي كان يفرض عليهم الإتاوات والضرائب ، وابتلع طليطلة . وخاف المعتمد كبيرهم مغبة ذلك ، فكاتب هو وإخوانه يوسف بن تاشفين ملك المرابطين في المغرب ، يستنجدونهم ويستغيثون به أن يلحقهم قبل أن يفنوا .

وأقبل يوسف بجموعه ، فهزم معهم الفرنج من الأسبان في موقعة الزلاقة ، غير أنه وجد البلاد لقمة سائغة ، وحرَّضه الفقهاء أن يقبض عليها بيده ، فإن ملوكها : المعتمد وغيره جعلوا قصورهم مسارح للهر والطرب والمجون والخلاعة والعدو راصد لهم ، واقف بأبوابهم ، وهم مختلفون فيما بينهم ، يكيد بعضهم لبعض ، ويقتلون ، ويستعين كل منهم في قتاله بالفرنج وبألفونس . فلما أن يجمع يوسف البلاد تحت لوائه ، وإما أن تغرق جميعاً في الخضم الأسباني كما غرقت طليطلة . ورأى يوسف من الحكمة أن يأخذ بمشورة الفقهاء ونصيحتهم

فاستنزل ملوك الطوائف عن عروشهم، وحارب منهم مَنْ لم يستجِب إليه ومن لم يتزل عن ملكه وهو صاغر. وكان المعتمد أحد من عارضوا وناقضوا فحاربه يوسف وأخذَه أسيراً إلى «أغمات» حيث بقى في أسره إلى موته، وبقيت أسرته بجانبه، تغزل بناته ويأكلن من غزلهن.

وكان المعتمد يتزوج سيدة تسمى الرميكية، كانت غسَّالة، ورآها، فأغرم بها، وشغفته حباً وصباية، فتزوجها، وحياتها تصلح أن تكون وحدها قصة رائعة من قصص الحب. وكان المعتمد وهو في سجنه يحج إليه شعراء الأندلس وأدباؤها ممن أغدق عليهم نعمه، وكان شاعراً، وله شعر كثير، قبل أسره، في الرميكية وفي لُهو وخمره، وله بعد أسره شعر في زوال مجده وبؤسه وشقائه.

فحياة المعتمد من خير الموضوعات الأندلسية الصالحة لأن يَسْنِجَ حولها أديب قصةً أو مسرحية. ورأتها عين شوق الكبيرة فأبت أن تغفل من عالم فنِّها، ولم يلبث شوق أن صنع منها هذه المسرحية الثرية، وهي تقع في خمسة فصول، وكل فصل يوزَّع على مناظر.

والفصل الأول يُفْتَتَحُ بمنظر في قصر المعتمد بإشبيلية حيث نرى حاجبه وساقيه ومضحكه «مقلاصاً» يتحدثون عن المعتمد وهو مملوك، ويمسُّ حديثهم ضرباً من فكاهة مقلاص. وتظهر أميرة الأندلس بثينة بنت المعتمد مقبلة من زيارتها لقرطبة إذ كانت عند أخيها الظافر، ويتجهون إليها بالحديث، فتحدث عن تلبد سماء قرطبة دائماً بغيوم الفنِّ والقلق، وتعرض لأهلها وتزمتهم وحياتها الضيقة، فلا هو ولا طرب ولا خلاعة مما في إشبيلية. وتَسأل الحاجب عن أبيها، وتعرف منه أنه كتيب مهموم. وتُفَضَّى إلى مقلاص أنها وجدت بقرطبة فتاها الذي مَلَكَ قلبها، رأتَه في سوق للكتب، ولم يعرفها إذ كانت ملثمة. ويظهر القاضي ابن أدم، وترك بثينة المسرح له، ويدخل، ويقابله المعتمد، فينبئه أنه موفد من قبل الأمير سير بن أبي بكر قائد جيوش المرابطين، إذ يريد الاقتران بابنته بثينة، وبأبي المعتمد لكبر سنه، وينادى ابنته ليرى رأيها،

ويسألها عن قرطبة ، فتعرض لشغب الفقهاء وأنهم يرون أن يمتلك يوسف بن تاشفين الأندلس ، وأن تصبح خالصة له . ويدافع القاضي في حرارة عن وجهة نظر الفقهاء وما تتضمن من سداد للبلاذ وصلاح ، ويعرض عليها رغبة ابن أبي بكر ، فتسأله أمتزوج أم غير متزوج ؟ فيقول إن لديه ثلاثاً وستكونين الرابعة ، فتثور وترفض . وينصرف القاضي وتخلص إلى أبيها ، فيسألها عن قرطبة وتجيبه ، وتذكر له الفتن فيها كأنها تخاف على أخيها الظافر الذي يحكمها ، وتحذّره عن أسواقها وسوق الكتب وفتاها الذي رآته هناك ، وتقول إنه : « شاب يناهز الثلاثين ، جميل وقور ، يشبهك يا أبي أو كأنه أخى الظافر ، وما كان أعظم أدبه ومروءته ! » .

ونغضى في هذا الفصل الأول فزرى منظراً ثانياً ، يجمع فيه المعتمد مع حاشيته على شراب ، ويحكى له وزيره بعض الأخبار ، وينبئه أن أبا الحسن أكبر تجار إشبيلية غرقت مراكبه ، وأن ذلك مؤذن بخرابه وإفلاسه ، ويتحدث عن ابنة حصون الذي مُلِيت الأسماع بالثناء عليه ، ويصفه بأنه « شاب جميل وقور جريء وافر القسط من العلم والأدب ، تعلّم لغة الأسبان حتى أجادها حديثاً وكتابة » . ويغيّر المعتمد مجرى الحديث ، فيسأل عن وفد النبلاء الذي أرسله ألفونس ، إذ كان قد وزّع أعضاءه على وزرائه ورجال حاشيته ليكرمهم ، ويأخذ كلٌّ في وصف ضيفه . ويسأل المعتمد أحد وزرائه عن قرطبة ، فيقول له إن القادر صاحب طليطلة يسعى لأخذها من ولدك الظافر مستعيناً في ذلك بحريز بطل الأندلس وصاحب قلعة رباح . ويدخل جنديان ومعهما ابن شاليب اليهودي رسول ألفونس إلى المعتمد ، وكان قد جاء لأخذ إتاوة ألفونس ، فلما عرضوا عليه المال رده معتلاً بسوء العيار وتقصان الضريبة عن معتاها ، وأوعد وأنذر ، وعلم المعتمد فأمر بالقبض عليه ، وقد أرسل الآن في طلبه ليقنص منه . ويأمر بقتله ، كما يأمر بإحضار الضيوف ، ويشاركونه في شربه وطربه ، ويرقص بعضهم وبعض أصحابه . ثم يأمر المعتمد بعرض رأس صاحبهم ابن شاليب عليهم ، ويعرفهم سوء أدبه ، وينسلون مبهوتين وهم يجرّون سيقانهم

جَرًّا من الرعب والفرع .

وفي منظر ثالث من هذا الفصل نرى المعتمد مخموراً ومعه مضحكه مقلاص  
وهما يركبان زورقاً يتهادى بهما في نهر الوادي الكبير ، ويتبعهما فتى مغرور  
فيصدم زورقه زورقهما ، ويغضب المعتمد ، ولكن لا يلبث أن يعرف في  
الفتى ابنته بثينة . ويكون حديث عن أمها تظهر فيه عاطفة الأبوة والبوة .

وعلى هذا النحو تتجمع في أيدينا في أثناء قراءتنا لهذا الفصل الخيوط الأولى  
للمسرحية وأشخاصها وأنواع صراعها ، فالمعتمد يغاضب قائد المرابطين إذ رفض  
زواج ابنته به ، كما يغاضب ألفونس ملك الفرنجة ويقتل رسوله ، وهؤلاء  
الفقهاء يريدون ابن تاشفين حاكماً على الأندلس ليحرسها بجنوده الأشداء . وهذا  
الصراع في المسرحية ستابعه لنرى كيف تتطور الحوادث . وبجانبه صراع ثان  
سيتشابك معه ، وقد بدأ في سوق الكتب بقرطبة إذ رأت بثينة فتاها الذي خلقت  
لتنظره ، وهي مشغولة به وبجه ، وعرفنا في أثناء ذلك قصة التاجر أبي الحسن  
وابنه حسون الفتى المذهب الناصح .

وننتقل إلى الفصل الثاني حيث نجد أنفسنا في فندق أو خان التيمى ،  
وقد ضم أديبين يسمى أحدهما ابن حيون ، وكان صديقاً للتاجر وابنه حسون ،  
وضم أشخاصاً آخرين يلعبون النرد والشطرنج . وكان في الجمع حرير بطل  
الأندلس ونخادمه ابن لاطون ، ونعرف من حوار بين حرير وصاحب الخان  
أنه أت من سباق لألفونس ، نجى منه بجواده الصاعقة ، وقد علق في كفه ،  
أو أردف من ورائه ، بطرس شقيق الطاغية . وتدل الحوادث أن ذلك كان بعد  
استيلاء ألفونس على طليطلة وأخذه لحرير أسيراً . ويظهر بطرس ويعدُّ حريراً  
إن أطلقه أن يعيد عليه حصنه « رباحاً » . ويذكر له حرير بمسمع من ابن حيون  
أنه لم يفر بالحصان الشهير الصاعقة فقط ، بل لقد فر أيضاً بما كان في  
خزائنه بني ذى النون أصحاب طليطلة من كنوز . ويطلقه حرير . ويُسْمَعُ من  
خارج الخان مناد ينادى على قطائف شريش ، ويأكل منها حرير  
والحاضرون سوى ابن حيون ، وما هي إلا دقائق حتى يكونوا جميعاً غُدَّرين ،

نائمين ، لا يعون شيئاً يجري من حولهم . فقد غودروا صرعى مسلوبي العقل والحركة . ويصغّر صاحب القطائف ، ويظهر إخوانه وزملائه اللصوص فيسرقون كل شيء . ويتناوم ابن حيون ثم يفتح عينيه على لص يحمل سرجاً عاطلاً ، فيرميه عليه لغثاة مظهره . ويخرج اللصوص وقد جردوا الخان من كل ما فيه ، ويتناول ابن حيون السرج ويتأمله ، فيجد فيه فروجاً ، ويدس يده في الفروج فتمتليء بأحجار كريمة لا يراها حتى يُدْهَل ، فيحمل السرج هو الآخر ويولّى الأدبار .

ويظهر امتداد هذا الفصل واتصاله بالفصل السابق من حيث الحديث الذى دار بين الأدبيين عن المعتمد واهتمامه بالأدباء ، وفيه نرى حريزاً البطل الذى مر ذكره في الفصل السابق ، ونرى هذا الكثر الذى كان من حظ ابن حيون ، والذى سراه يؤثر فى مجرى المسرحية وتطورها . على أنه يلاحظُ فى نهوض التصميم شيء من التفكك .

ونعزى إلى الفصل الثالث فنجد جماعة من السماسرة يجوسون دار أبى الحسن الذى أصبح على شفا هاوية من الإفلاس ، ويقدرون لنا أثماناً مختلفة ، وهو منصرف عنهم ، لا يرضى بما يعرضون عليه . ويظهر ابن حيون فى شكل شيخ مغربى ، ويقول للتاجر إن لى معك حديثاً ، ويختليان ، فيعرض عليه عقداً من كبير اللؤلؤ وخالصة . ويقول له إن قيمته زهاء مائة ألف دينار ، وأنا مغرم بالأسفار ، ومتعبٌ لدخول بلاد ألفونس ، فخذْهُ ثمناً لدارك ، فإن لقيتك بعد ثلاثة شهور كانت دارى ، وإن لم أعد أصبحت دارك ، وبورك لك فيها . وتم حيلة ابن حيون . ويقف فى هذه الأثناء زورق فى مغامر بدار التاجر ، وينزل منه ، فيخرج له التاجر ، ويتصادف أن يراه حسون حينئذ ، فيناديه ليلاعبه على عادتهما الشطرنج .

ويرحب التاجر بالفتى وصاحبيه ، ويرى الفتى من بعيد جسواً ، فتمسّ رؤيته قلبه ، إذ لم يكن الفتى سوى بشينة ، وهى الآن قد عثرت ، بالصدفة المفاجئة وبعامل حب الاستطلاع والرغبة فى معرفة هذا القصر المنيف الذى يقع فى رحاب



إشيلية وعلى ضفة نهرها ، على فتاها الذى رآته فى سوق قرطبة .

وكان بذراع حسون رباط لجرح فیسأله الفتى المثلث عما بذراعه ، فيذكر أنه جرح أصابه فى الموقعة التى قُتل فيها الظافر ملك قرطبة ، إذ كان من ورائه ، يصدُّ عنه حريزًا البطل المشهور وجيشه ، وكان معه فى الموقعة ابن حيون الذى يلعب الشطرنج الآن . ويُغنى على الفتى المثلث وتهوى قلنسوته ، فيعرف حسون أنها فتاة لافتى ، ويراهها ابن حيون فى إغمائها فيعرفه أنها بنت المعتمد وأخت الظافر .

وفى الفصل الرابع نرى جدة بثينة تنبئها أنها تعلم خبر مخاطرتها ولقائها بحسون ، وتذكر لها أنهم لم يتركوها وشأنها إلا وهم يعلمون عقلاها وأنها لا تجمع ولا تشرد . وتحلها عن زواجها ، فتقول لها : كيف أتزوج الآن والمغاربة زاحفون من البحر والأسيان زاحفون من البر ، والأندلس وحدة بمزقة ، وآمال بالعدو مغلقة ، وتصف فتاها وسمرة ورشاقته وخفة ظله . ويدخل المعتمد فيشكو لأمه ولابنته ضغط ألفونس عليه منذ سقوط طليطلة فى يده ، كما يشكو من اجتماع الأندلسيين على يوسف بن تاشفين وكيف يزيئون له اغتنام الفرصة لضم الأندلس إلى سلطانه . ويدخل ابن حيون فيحذره من ابن تاشفين وينصحه أن يقبض عليه ، وكان ينزل بقصر وراء الضفة ، فيقول له : إنها خطة لئوم لأرضها . وتُحاول بثينة أن تدفعه مع ابن حيون ، فيقول إن شباب الأندلس جميعهم مع ابن تاشفين ، وهم لا يرون هذا الرأى . ويدخل مقلاص ويرى المعتمد وغمه فيحاول أن يدخل المسرة على قلبه ، وكان قد عرف ما بين بثينة وبين حسون ، فيقول للمعتمد إنى وجدت الزوج الصالح لابنتك ، ويسأله عنه فيعرفه أنه حسون الفتى الذى كان يحمى ظهره يوم الزلاقة ، يوم مات حريز البطل المشهور . ويمتدح ابن حيون حسونا ، ويقول إنه مثقل بالجراح فى منزله ، فيحمله هو ومقلاص تحياته وشكره على ما أبى معه . ويدخل حاجبه وساقيه ، فيذكران له دخول جنود يوسف بن تاشفين فى إشيلية وينزل المعتمد للقائه ، وهو ينشد الشعر .

ونعنى إلى الفصل الخامس حيث نعرف أن القضاء نزل بالمعتمد ، فاستنزل ابن تاشفين هو وأهله من حضرته. وأخذ أسيراً إلى بلاده في المغرب . ويتبدى الفصل بمنظر في دار أبي الحسن حيث نرى ابنه طريح الفراش ، وأبوه يزف له بشرى حصوله من أحد الجنود الفاتحين على صاحبه لقاء خمسمائة دينار . ويلتقيان ، ويعرض أبو الحسن عليها الزواج بابنه ، فترى أن لا يتم ذلك إلا بمحض رأيها في «أغاث» وبعين أمها وسمع إختوها . ويوافق الأب والابن ويذهبان معها ، ويرافقهم في رحلتهم ابن حيون . ويصلون في المنظر الثاني من الفصل إلى «أغاث» حيث نراهم يفاوضون السجنان في دخول السجن ، فيأبى ، فينفحه ابن حيون صرّة من المال ، فيفتح لهم الأبواب . ويكون لقاء مؤثر ، ويرضى المعتمد بحسون زوجاً كريماً لابنته . ويخرج ابن حيون جرباً شدة على وسطه وينثر ما فيه من لآلىء وجواهر عند قدمي المعتمد . ويسألونه عن الكثر فيقص قصته ، وتتملكه المروءة ، فيعطى المعتمد ثلثه والعروسين ثلثه ، أما الثلث الأخير فيجعله خالصاً له ولأبي الحسن يعقدان به شركة للتجارة بتحديدان بها تجارات الفرنجة في الأندلس . وحينئذ يعرف أبو الحسن أن الشيخ المغربي الذي أعطاه عقد اللآلىء ليس إلا صاحبه ابن حيون ، ويشكره المعتمد ، وهو وابنته بأسيان لحاله .

وعلى هذا النحو تنتهى المسرحية ، وإنما أطلنا في تلخيص فصولها ، ليطلع القارئ على شيء من التفكك الذى يتناول بعض مواقفها كما أشرنا إلى ذلك في تعليقنا على الفصل الثانى منها . وفى رأينا أن محاولة شوق أن يداخل بين صراعين فى هذه المسرحية لم يكن موفقاً فيه ، وكان يكفيه صراع بثينة فى حبها ، أو صراع المعتمد وحده . وكان هذا الصراع الأخير يُغنيهِ بواسطة الرميكية وعشق المعتمد لها عن قصة الحب التى رأى أن يلف فيها الحوادث .

ومن العجب أن تُكتب قصة أو مسرحية عن المعتمد ، ولا نجد فيها ذكراً للرميكية إلا ما نقصه عنها ابنها أو ابن حيون ، إنما تذكّر الجدة العبادية

مع أن الرميكية لم تكن معشوقة للمعتمد فحسب ، بل كانت تتدخل في حكمه وشؤنه السياسية. ويظهر أن شوقى لم يعمق معرفته بالتاريخ الأندلسى في هذه الفترة من حكم ملوك الطوائف، ولم يعمق خاصة معرفته بتاريخ المعتمد بن عباد وأخبار بلاطه وأخباره مع الشعراء ومع رعيته .

وأخطأ شوقى في اسم سير بن أبى بكر قائد المرابطين فسماه سبرى ، ولم يخطئ في اسم حرير ولا في بطولته ومؤامراته ، ولكن يظهر أنه لم يعرف بالضبط متى كانت وقعة الزلاقة ، ولا متى استولى ألفونس على طليطلة ، ففي الحوادث أو بعبارة أدق في تتبعها وتعاقبها غير قليل من الاضطراب .

ونظراً لأن كان يحسنُ به أن يسمى وزراء المعتمد وبعض رجال حاشيته بأسمائهم الحقيقية ، فهم مسمون في نصح الطبيب وفي قلائد العقيان وفي غيرها ، فكان يحسن أن يسميهم بأسمائهم لا أن يقترح هو أسماء جديدة . قد يقال إن الصراع الأساسى في المسرحية لا يدور حول المعتمد ، وإنما يدور حول أميرة الأندلس التى سماها باسمها ، ولكن مع ذلك كان ينبغى أن يعمق معرفته بتاريخ المعتمد . وقد بدا أنه يعرف المدن وخصائصها بأكبر مما يعرف الأشخاص وخصائصهم ، فإشبيلية بلد الخلاعة والمجون والغناء والرقص ، وقرطبة بلد تموج طرقاته بالفقهاء ، وفيها سوق الكتب التى ليس لها مثيل في بلد من البلدان ، حتى كانوا يقولون إذا مات مغنى في قرطبة حملت آلات غنائه فيبعت في إشبيلية ، وإذا مات عالم بإشبيلية حملت كتبه فيبعت بقرطبة . ويقول شوقى على لسان المعتمد « إن الشهرة في قرطبة من قديم الزمان أن يتنافس الناس في اتخاذ الخزان للكتب حتى الذين لا علم لهم بما فيها » .

وتتضح معرفة شوقى بالأندلس في جوانب مختلفة من المسرحية ، فقضاته « لا يستأذنون على ملوكه » وحقاً أن القضاة كانت لهم مكانة كبيرة جداً في الأندلس ، وكانوا يردون شهادة الوزراء والخلفاء والأمراء، ولم يكن أحد من ذوى السلطان يتعرض لهم بسوء ، فكانت لهم هبة تملأ جميع النفوس . ويتضح ذلك في أثناء لقاء المعتمد للقاضى ابن أدهم، وإنه ليجهز للملك ولابنته

بأن ما يطلبه الفقهاء من تملك يوسف بن تاشفين للأندلس خير وأبقى لها من الحال التي هي مشرفة فيها على التلف والضياع والمهلاك . وفي مكان آخر نجد المعتمد يقول : « وما شرف الأندلس وجلاله إلا عدل قضاته » .

ويعرف شوقي أنه كان لأهل الأندلس حرية أوسع مما للشعوب الشرقية ، ويذكر ذلك على لسان ابن حيون في الفصل الخامس . وفي غير موضع نجد معلومات صحيحة كأن يذكر عن المنصور بن أبي عامر وزير قرطبة المشهور كثرة جواسيسه ، إذ كان له في كل نادٍ عَيْنٌ وفي كل سامر أذن ، ويذكر أن بنات المعتمد كن يعشن في أغات « يتعذبن بالخلع ويتكسبن من غزل ألبدين » . ويذكر القادر صاحب طليطلة وما كان من أخذ ألفونس لبلده . وحتى مجنّات شريش وقطائفها التي يتغنى بها الشعراء يذكرها في مسرحيته . وكل ذلك دليل الدرس للأندلس ، ولكن كما قلنا لم يتعمق ، ولم يدخل في باطن التاريخ الأندلسي ، ولذلك يجري الصراع تحت أعيننا وكأنه صراع حسي ، فلا مثُلُ تتقاتل ، ولا حضارة للأندلس وبدواة للمغرب تصطدم ، وحتى الاصطدام المسيحي الإسلامي لم يتضح في المسرحية كأنها تسرد مواقف وحوادث وأفعالا ، ولا تحلل عواطف وبواعث ودوافع داخلية .

ولا نكاد نعر لشوقي فيها بآراء واضحة عن الحياة ، ولا نريد منه أن يكون فيلسوفاً ، وإنما نريد أن تكون له فكرة واسعة في الحياة وأحداثها ، وأن يقول رأيه صريحاً في بعض المشاكل التي تصادفه . وربما كانت أهم مشكلة اجتماعية صادفته في حوادث المسرحية هي مشكلة الزواج بأكثر من واحدة ، وخاصة حين تُعرّضُ على فتاة يُخطبها شخصٌ لمتزوج بثلاث ، على نحو ما حدث في المسرحية حين طلب القاضي ابن أدهم من بئنة بنت المعتمد أن تتزوج من القائد المغربي الشيخ سير بن أبي بكر . ومع أن الموقف دقيق فهي بنت ملك ، وهي بنت الأندلس المتحضرة ، ثم هي مشغولة بحب حسن ، مع ذلك كله نراها تغضب ، فترد قائلة :

« إنك يا سيدى القاضي تدعوني إلى خطبة لا أنا مضطرة ، فأحل النفس

الكارهة على قبولها، ولا الأمير ابن أبي بكر معطل البيت من الربة الصالحة ، فيثبث بي ويصرُّ على ، بل تلك خطة لم أجد أبوى عليها ، ولم آلف رؤية مثلها في حياة أسرتي ، فهذا أبي ، جعلني الله فداه ، لم يتخذ على أذى ضرة ، ولم يكسر قلبها بالشريكة في قلبه ، فجاءت بنا أولاد أعيان ، نجتمع في جناح الأبوة ، ولا نفرق في عاطفة الأمومة . ولو شاء أبي لكان له كنزرائه الملوك والأمراء نساء كثير ، ولكان له منهن بنو الصلوات تحسبهم إخوة وهم أنصاف إخوة ، من كل دجاجة بيضة ، ومن كل شاة حمل .

والنقد الموجّه إلى مشكلة تعدد الزوجات هنا نقد خفيف جداً ، ولا يلائم طبيعة الموقف وما يقتضيه من حدة . وصحف المسرحية كلها ليس فيها نظرات ذات قيمة ، وينبغي أن لا يُفهم من ذلك أن التيار الخلقى الذى يمتاز به شوقي في مسرحياته قد سقط من هذه المسرحية فهو لا يزال جارياً أو عاملاً ، عمله فى بطل الرواية : المعتمد وابنته ، ثم فى ابن حيون .

أما المعتمد فهو فى المسرحية مثال العربى الكريم الذى يغار لكرامته ، فيقتل رسول ألفونس حين يشتم الأسد فى عرينه ، ولا يفكر فيما يكون بالغد من حروب بينه وبين ألفونس، ويبنى ليوسف بن تاشفين ، فلا يستجيب إلى مؤامرة ابن حيون ، بل يقول إن هذه « خطة أولها لوم وآخرها شوم ، فإن الملك ( يعنى نفسه ) أكرم وأعظم من أن يغدر ضيفه أو يخون جاره ، أو يخفر الحفرة لمن أقال عثرته » . وهو شجاع يناضل عن وطنه وعاصمته مناضلة الأسد عن عرينه، ولا يلقى الطاعة عن يده وهو صاغر ، بل يشقى بالجروح وتتقطع عليه السيوف قبل أن ينزل عن عرشه . و دائماً تُضفى محاسنه على مساويه ، فيعطف على أهل الأدب والعلم ويعامل الريميكية زوجته الفاضلة معاملة تحسدها عليها عقائل الأندلس .

وأما ابنته فطاهرة عفيفة كأنها « الفرس النجيبة التى إذا أرخى لها الرّسن لم يُخش لها جراح ولا شroud » وهى شجاعة تشارك أباه فى حروبه ، ومحبة لوطها حباً شديداً ، ويقول شوقي على لسانها « الوطن كالبيت فى قداسه وكالكعبة فى

حرمها . ويصورها شوق بقلب يمتلئ عطفاً وحناناً ورحمة بأبويها ، وقد أبى  
بيرها لها ولاخوتها أن تقيم عرسها في مأتمهم ، وذهبت إلى « أغاث » وفاء لم ومعها  
زوجها المنتظر .

والمرودة والوفاء يعمّان في المسرحية ، ويمثلهما أيضاً ابن حيون الذي أهدى  
إلى صديقه التاجر عقداً من اللؤلؤ ، وتنكّر حتى لا يعرفه ، وحتى لا يجرح  
شعوره . وقد رافق دائماً العاشقين وأبى إلا أن يكون معهما في لقاءهما للأهل ،  
وتنازل راضياً عن كتزه ، ليسر الجميع ويدخل شيئاً من السعادة عليهم .

وتناسب في المسرحية على عادة شوقي بعض حكم من مثل قوله « الرجل  
الشريف كلمته قسم وإشارته يمين » و « ما أولع الناس بالناس » و « قد يما  
جمع الله الشقيين » و « كشف السر القدر » و « التجارة جزر ومد ، وحرمان  
وجد ، ونحس وسعد » ونحو ذلك مما يتشحف به قراءه دائماً .

وعلى نحو ما يجري في المسرحية تيار خلقي يجري تيار فكاهي ، فقد وضع  
فيها شوقي مضحكاً للمعتمد سماه مقلصاً ، ونجده في مشاهد ومواقف كثيرة  
إما مع ابنته بثينة وإما مع الحاشية ، فهو في المسرحية من أولها إلى نهايتها . ولكننا  
نلاحظ أن فكاهته لفظية ، فليس فيها عمق ، وليس فيها تفكير بعيد ، بل  
هي سطحية ، لا تكاد تلمس جوهرراً ولا معنى دقيقاً . وكان شوقي يأتي بمثل  
هذه الفكاهة في مسرحياته المنظومة فتحتمل ، لأن النظم بطبيعته يستطيع أن يحمل  
السطحيّ القريب ، ويخفي ما فيه من ضعف التفكير ، أما النثر فيكشف  
المعاني السطحية القريبة ، وتبدو عارية من الفن ومن كل حلية . وحقاً إن مقلصاً  
هذا كان مهرجاً ولكنه كان — بشهادة شوقي له في أثناء وصفه على لسان بعض  
الشخص — مهرجاً ساقطاً ومضحكاً وضيعاً . وربما كان خيراً ما جاء به شوقي  
من فكاهاته ما قاله حين ركب مع المعتمد زورقاً ، وكان المعتمد نشوان ، فرأى  
أن لا يترك له المجداف ، وأن يجدف هو ، فقال له المعتمد : ولماذا ؟ فقال :  
« الأمر بين ، الثياو مجنون ، والسكر مجنون ، وأنت سلطان ، وكل سلطان  
مجنون ، وهذا الزورق خشبة لا عقل لها ، فهو أيضاً مجنون ، وإنى أربأ بجاني أيها

الملك أن أجمع عليها مجانين أربعة » .

ويظهر أن شوقي لم يكن مُعَدِّاً ليتعمق في فن الفكاهة، فضلاً عن أن يحوِّله — كما يقضى بذلك الأسلوب الفكاهي المسرحي — إلى سخرية واسعة بالحوادث والشخص والأفعال والأقوال . وبذلك استمرت الفكاهة عنده لا تتغلغل إلى أعماق بعيدة في عمله ، بل كأنها حجاب يطفو على الكأس ، وقلم تحولت إلى هُكْمٍ أو سُخْرٍ واسع . تحولت أحياناً كما لاحظنا في غير هذا الموضوع إلى دعابة رقيقة ، ولكن قلماً تحولت إلى سُخْرٍ عميقٍ مرتكز على تفسيرات دقيقة للحياة .

والحق أن شوقي لم يُخَلِّقْ ليكون مفكراً، وإنما خلق ليكون شاعراً ، وهو إن فكر لا يتضح تفكيره إلا عن طريق الشعر ، ولذلك كنا نرى أنه أخطأ خطأ شديداً حين ترك الشعر في هذه المسرحية إلى النثر . وقد لاحظنا دائماً أنه كلما ضعف الجانب الغنائي في مسرحياته ضعف تكوينها العام من حيث الشعر والفن الخالص ، فما بالنا الآن ، وقد حطم شوقي قيثارته الساحرة التي تملك أزمّة القلوب ، وذهب ينثر هذه المسرحية ؟ !

وكان عجباً لنا أن يختار للأندلس صاحبة الغناء والرقص ومحررة المشاحات والأزجال النثر لساناً لشخصها في حوارهم ، وكان المعتمد نفسه شاعراً ، وكان وزراؤه وكتابه أو أكثرهم شعراء لهم في دولة السياسة بيان خصب ومنطق عذب، وقاض «نفع الطيب» كما فاضت «القلائد» بآياتهم البينة وأشعارهم القيمة . وعرض شوقي في المسرحية مواقف للغناء والرقص ، ولكن غابت الأناشيد المطربة، ولم تظهر المسرحية منه بأنشودة واحدة . وربما كان النقد اللاذع المحجف الذي وُجِّه لشوقي في مسرحيته الأوليين : مصرع كليوباترا ومجنون ليلي السبب الحقيقي في أنه لم يعمل صاعداً في فنه التمثيلي، فقد شَوَّه بعض النقاد عمله ، وقالوا إنه يطيل في الحوار ويملؤه بالأغاني وما يشبه الأناشيد ، بل القصائد الطويلة . فحاول أن يكون ممثلاً فحسب، فصنع رواية قميّز ، فاشتدَّ النقد عند العقاد وغيره . وكان من أشدَّ ما في هذا النقد لومه على التنقل بين الأوزان والقوافي ،

ولكن من غير شك نجاحه في الشعر المسرحي حتى في قمييز لا يقاس إليه عمله في أميرة الأندلس التي اتخذ لها النثر أداة فالتوى عليه التمثيل والحوار جميعاً ، وظهرت عيوبه المسرحية واضحة ، وظهر أنه ليس لديه نظراتٌ بعينها متناسقة في الحياة ، إنما هي آراء يغلب عليها أن تكون حِكماً مثورة ، ولا تأخذ شكل تأملات وخبرات أو تجارب عميقة . ولعلنا بذلك نعرف كيف أن شوقي لا يصلح للنثر الذي هو لسان التأمل ، إنما يصلح للشعر ، ويصلح خاصة للموضوعات العاطفية التي يغنيها الشعر غناءً نظرب له . ومن هنا نجح نجاحاً لا مثيل له في مجنون ليلى وكذلك في مصرع كليوباترا ، وقارب هذا النجاح في عنترة . أما في على بك الكبير وفي قمييز فقد جاء الحب على الهامش ، ولا يستطيع شوقي أن يحدث حياة في عمله بدونه ، ونقصد الحياة المتدفقة النشيطة اللجة الصاخبة . وهو هنا في هذه المسرحية يُحسّن إلى حد ما الخيط الذي تمتدُّ عليه الحوادث والأقوال والأفعال ، ولكن لا يلبث أن ينسج على هذا الخيط ثياباً مسرحية لا يحسن صنعها هي ثياب النثر ، إذ تحتاج إلى صبغة فكرية ، ولم يكن شوقي من أهل الصبغة الفكرية ، إنما كان من أهل الصبغة العاطفية التي توقّع شعراً وألحاناً لا كلمات نثرية .

## ٤

## ملهاة

ألف شوقي في أواخر أيامه ملهاة سماها « الست هدى » ، وقد مثلها الفرقة القومية بعد وفاته ، ونجحت نجاحاً لم تلقه بعض مآسيه ، لأنه تخلص فيها من أكثر العيوب التي لا حظناها في مسرحياته السابقة ، وعلى الأخص التراخي في الحوار والتفتور في الحركة بسبب ما كان يُدخله من قصائد وأناشيد طويلة على تمثيلياته . فالحوار في هذه الملهاة سريع ، وتُسرع معه الحركة ، وكان شوقي تبيّه



إلى ضرورة الإيجاز والتركيز في عمله المسرحي ، فهو يأتي ابتداءً التمثيل من أبوابه ، ويتخذ لذلك أقصر طريق ، فلا يدع فرصة لتفكك ولا لاضطراب في التصميم . ويبدو ذلك واضحاً في إطار المسرحية ؛ إذ نرى الحوادث والشخصيات متميزة . فقد اقتصر على جانب بعينه وحرك فيه الأقوال والأفعال ، ووضح الموضوع وملأه بحوية دافقة .

وقد سلطت أشعة كثيرة على بطله الملهة « الست هدى » وبدأت شخصية كاملة للمرأة الثرية التي يطمع فيها الرجال ، فلا يموت أحد أزواجها أو يطلقها ، أو قل تطلقه ، حتى تستقبل زوجاً جديداً ، وقد أعطانا هيئتها وثباتها ودوافعها وعواطفها وانفعالاتها ، وجسمها تجسماً أتاح لها حياة حقيقية ، فلا نقرأ الملهة حتى نشعر أننا نعرفنا على شخصية طريفة في مسرحنا الحديث . ووراء الست هدى شخص ثانوية ، وكلها مميّنة ومميزة بمخائصها ، وكأن شوق كان مستعداً للنجاح في المسرح الواقعي بأكثر مما نجح في المسرح التاريخي . فكل عمل في هذه الملهة قد ضُبط وأحكم ، ولم يبد أي اصطدام بين الأقوال والأفعال والبيئة التي وقعت فيها الحوادث وما ارتبط بها من عادات المصريين . وكل ذلك لأن شوق كان يستمد من مجتمع عاش فيه وكان يُبرز أطرافاً من مشاهداته ، فلم يضرب في أغوار تاريخية وإنما ضرب في أغوار الحياة التي تقلب فيها ، واستطاع أن يُبدع هذه اللوحة .

وليست هذه اللوحة أو الشخصية الحية « الست هدى » من سيدات القرن العشرين ، وإنما هي من سيدات القرن الماضي ، فالزمن الذي تقع فيه حوادث الملهة هو سنة ١٨٩٠ والمكان حيُّ الحنّ بالقاهرة حيث كان الشاعر يسكن ، وحيث كان يشاهد عن قرب علاقات الرجال والنساء في هذا الحين ، وما كانوا يضطربون فيه من سنن وتقاليده .

وتألف الملهة من ثلاثة فصول ، ويبدأ الفصل الأول بحوار بين الست هدى وجارة لها تسمى زينب ، ويدور الحوار فيما يقوله الناس عن كثرة الأزواج الذين اقترنت بهم الست هدى ، فقد تزوجت تسعة من الرجال ، وتدافع

عن نفسها ، وتقول إنها إنما تزوجت بما لها ، وتفخر بأن فدادينها الثلاثين هي التي تجذب إليها الزوج تلو الزوج ، وتقول عن الناس :

يقولون في أمرى الكثير وشغلهم حديثُ زواجى أو حديث طلاقى  
يقولون لى قد تزوجت تسعة وإنى وارىت الترابَ رفاق  
وما أنا عزيرى وليس بما لهم تزوجت لكن كان ذاك بما لى  
وتلك فدادينى الثلاثون كلما تولى رجالاً جئتى برجال  
فما أكثر عشاقى وما أكثر خطائى  
ولولا المال ما جاءوا أذلاء إلى بابى

وتأخذ في سرد أسماء من تزوجهم ، وكل زوج تصفه وصفاً دقيقاً ، فأول «البخت» مصطفى الذى لا تنساه ولا تسلوه ، كان كالسارية بلحية سوداء مدورة ، وكان لا يطعم في فدادينها ، ومات فكادت تموت حزناً عليه . وتسجل هنا أن عمرها حين مات كان عشرين عاماً ، ثم تقول إنها تزوجت بعد خمس سنوات فهل من حرج عليها ، فرد صاحبها زينب :

أجل تعيشين وتدفنينى حتى تصبى منهم البئينا

وتقول عن زوجها الثانى : إنه كان مفلساً وقعت في حباله ، وكان ذا صخب وعادات سيئة ، وجنّ بالنسل جنوناً ، ومات ولم يخلف لها ديناً ، وكان عمرها عشرين عاماً ، فتزوجت من سواه ، فهل من بأس عليها ؟ وترد زينب « أجل تعيشين ... » وتذكر زوجها الثالث ، وكان عمدة البلدة التي بها فدادينها ، ونصف قدارة عاداته ، وأنه مات ولم يترك تراثاً ، فقد خلف عشرين ذكوراً وإناثاً . ثم تزوجت بعد عام ، فهل من جناية في ذلك؟ ودائماً ترد زينب : « أجل تعيشين ... » . وتعرض لزوجها الرابع وأنه لم يكن نافعا ولا « شافعا » :

قالوا أديب لم يروا مثله ولقبوه الكاتب البارعا

قد زَيْنُوهُ لِي فَأَخْشَرْتُهُ      ما اخْشَرْتُ إِلَّا عَاطِلًا ضَائِعًا  
 رَائِحٌ أَكْثَرَ الزَّمَانِ      نَ عَلَى الصُّخْفِ مُقْتَلِي  
 يَكْتُبُ الْيَوْمَ « فِي اللَّوَا »      وَغَدًا فِي « الْمُوَيْدِ »  
 لَيْلُهُ أَوْ نَهَارُهُ      فَارْعُ الْجَبِّبَ وَالْبَدَ  
 وَيُعْجِبُنِي عِنْدَ الْمَبَاهَاةِ قَوْلُهُ      بَنَيْتُ فَلَانًا أَوْ هَدَمْتُ فَلَانًا  
 وَقَدْ يُضْبِحُ الْمَبْنَى أَوْضَعَ مَنْزِلًا      وَقَدْ يَبْصِحُ الْمَهْدُومُ أَرْفَعَ شَانًا  
 رَحْمَةُ اللَّهِ عَلَيْهِ      كَانَ لَا يَخْفِرُ مَا لَا  
 كَانَ إِنْ أَقْلَسَ لَا يَسُدُّ      الْبَيْتَ إِلَّا رِيَالًا

وتحدثت عن زوجها الخامس . وكان « يوزباشي » في الجيش ،  
 وكان ينهى ويأمر ، وودتْ لَوَانُهُ زوج العمر ، غير أنه لم يكن يهواها ، وإنما كان  
 يهوى حليتها ، وطالما زَيْنَ لها أَنْ تَبِيعَ أَوْ تَرَهَّنَ أَطْيَانَهَا ، وعاش معها ثلاث سنين  
 ثم طلقها فتزوجت من بعده . ولا تنسى أَنْ تسجل أَنْ عمرها لا يزال عشرين  
 عاماً ، وتقول إنها ظلت عامين بدون زوج . ثم تزوجت السادس ، وكان  
 جَبِيْنُهُ كَفْهَاهُ نَظِيفًا ، ومع ذلك كان « جَسَخًا خَا » كبيراً ، فكل يوم يدعو إلى  
 البيت رئيساً أو وزيراً ، وَعَيْنُهُ إِلَى خَوَاتِمِهَا ، يحدث النفس كيف ينشلها .  
 واقرنت من بعده بالسابع ، وكان فقيهاً ، وكان يسمى الشيخ عبد الصمد ،  
 وتقول إنه أدبها بيده ورجله وبالعصا ، وتعرض لغيرته عليها وتقصُّ هذه القصة :

رَأَى غِبَارًا عَالِقًا بِجَبِيْنِي      وَلَمْ أَكُنْ أَعْلَمُ مِنْ أَيْنَ أَتَى  
 فَقَالَ هَذَا التُّرْبُ مِنْ نَافِذَةٍ      مَنْ كُنْتُ مِنْهَا تَنْظُرِينَ يَا تُرْبِي؟  
 وَهَاجَ حَتَّى خَفْتُ أَنْ يَقْتُلَنِي      وَشَمَّرَ الذِّلِيلَ وَجَرَّدَ الْعَصَا  
 وَجَاءَ بِالنَّجَارِ مِنْ سَاعَتِهِ      سَدَّ الشَّبَابِيكَ وَسَرَّ الْكُؤَى

فقلتُ يهوانى وتلكَ غَيْرَةُ      يا حبذا الزَّوْجُ الغيورُ حَبِذَا  
وقبله لم أرَ مَنْ غارَ ولا      مَنْ ظَنَّ في قَلْبِي لغيرِهِ هَوَى  
رحمة الله عليه لم يكن      فمه يذكر «أبعادِي»<sup>(١)</sup>  
وإذا ما جاءني أو جئتُه      لم يُقَلِّبْ عينه في «صِغَتِي»  
لكنه منذ كُنَّا      ما حلَّ عُقْدَةُ كِسْفِ  
يُفَضِّلُ الأَكْلَ من غَ      يرُ ماله وفلوسه

وتقول إنها عاشت معه نصف عام ، ولا تنسى أن تذكر أن عمرها لا يزال عشرين عاماً . ثم تتحدث عن زوجها الثامن مهدي المقاتل ، وكان سريعاً ، وعاشت معه عامين ، لم ترفيها لون قِرْشِه ، ولم تسمع منه سوى «جَحْه» وفَشَه ، وطحنه ودشَه » وتقول إنه مات وعمرها عَشرون عاماً ؛ وتردُّ زينب:

أَجَلٌ تَعِيشِينَ وَتَدْفِنِينَ      حَتَّى تُصِيبِي مِنْهُمُ الْبَنِينَ

وتأخذ في الكلام عن زوجها التاسع ، وهو محام عاطل سكير ، يَحْتَسِي الخمر في الضحى ، وَيُدْعَى عبد المنعم . وفي هذه الأثناء يرنُّ في سمعها صوته وهو يصعد السلم ، وينادي عليها :

هُدَى ضَلالُ أَيْنَ أَنْتِ يَا هُدَى      أَيْنَ العَجوزُ أَيْنَ جَدَّتِي هُدَى

وتسمعه هدى وصاحبها ، وهو سبُّ ويشتم ، وتتحدث معها عن مجونه وخمره وقِيْشِه . ولا يزال يرتفع صوته بهذه الكلمات : عجوز النحس ، أنت قردة ، بومة :

خَدَاكِ ضفدعان قد أَسَنَّا      وَأُذُنَاكِ عَقْرَبَانِ من «قِنَا»

وحاجباكِ والخطوطُ فيهما      كدودتين اكتظمتا من الدِّمَا

وبين عينيكِ نِفَارٌ وَجَفَا عَيْنَ هناك خاصمتُ عَيْنًا هنا

ويقترّب مترنحاً وفي يمينه العصا وفي الشمال المكتسة . وتهرب مع صاحبها إلى غرفة نومها ، ويهذى بذكر أطيافها وزبرجدها وزمردها ، وما يلبث أن يستلقّي في القاعة ويغطّي في النوم . وتخرج زينب .

وفي اليوم التالي ، في الصباح، تُسَمِّعُ ضجةً على السلم ، وتدخل أربع فتيات من بنات الجيران ، هن : خديجة وأسماء وبيهة وإقبال ، جنّ يَحْيِيْنَ الست هدى تحية الصباح ، ونراها تذكر لكلّ منهنّ ما أوصت لها به في ميراثها . ويستطردنّ معها في حديث عن زواجهن ، فقد خُطِبت أسماء لعمدة في الصعيد ، أما بيهة فخُطِبت لضابط في الجيش وتُظْهَر لها إعجابها باختيارها ، فتردُّ عليها بيهة .

ما اخْتَرْتُ يا عمّتي ولكن أُنِي وَأُمِّي تخيّرا لي

وتسأل أسماء عن أختها « بَنَبَّة » وهل هي الكبرى أو الصغرى ؟ وتسألها عن عمرها فتجيب عشرين عاماً ، فتراها كثيرة ، وتقول إذن فاعمرى أنا ؟ وتجيب أسماء ستون ، فتنهّرها ، فتقول خمسون ، فتكذبها ، فتقول حول الأربعين ، فتقول كلا ، كلا ، وتردُّ أسماء :

إِذَنْ ففِي العشرين يا خالَةَ أَنْتِ وَأَنَا

وتغيّر الست هدى مجرى الحديث ، ويُسَمِّعُ صوت ، ويدخل أغا يُدْعَى « أَلَاذ » فيقول لها إن حرم الباشا أرسلته في طلبها ، والعربة على الباب تنتظرها ، فتأخذ زينتها ، وتساعدها الفتيات ، وتذكر لهنّ أن كل حليّها سيكون لهن بعد وفاتها . ويترنل الستار .

وفي الفصل الثاني نرى عبد المنعم زوجها التاسع في قاعة الدار ، وهو يتناول طعام الفطور ، ويدخل كاتبه « حلمي » ويدعوه للأكل معه ، ويتحدثان عن القول والعيش

والزيت ، ويلاحظ حلمى « الزبيب » على الطعام ، فيقول له أنشره على الريق ، فيجيبه : لا يا غبي على الفول . وتعلن الست هدى سخطها فقد أصبح منزلها حانة ، وتدخل زينب صاحبها ، وتقول : العوافى ، وترى زوجها وكاتبه ، فتصرف . ويظهر الأغا « الماز » وتدعو هدى زوجها أن يجيء الخمر حتى لا يراها الأغا ، ويكون حوار . ويدخل الأغا ، ويتحى مع الست هدى غرفة ، ويُخرج عبد المنعم الكأس من محبتها بين قدميه ، ويفكر مع كاتبه فى حيلة لسلب بعض مالها . وتدخل هدى ، ويستعطفها زوجها ، يساعده كاتبه ، ويقول لها إن المكتب مُقفلٌ ، لكثرة ديونه ، فتسأله وماذا تريد أن أصنع ؟ فيقول لها نبيع الطين أو نرهنه ، فتذهل ، وتخطب نفسها :

لولا فداديبنى وغَلَاتُهَا ما طاف لإنسانُ على بابي  
بها تَزَوَّجْتُ وفي قُطْنِهَا كَفَنْتُ أزواجى وخطابى

وتنادى خادمها رضوان ، وتقول له : اذهب على القورادعُ صديقائى ويقول لها زوجها : إني لم أتزوجك لفرط حسنك ولا لصغر سنك ولا لسواد عينك ، وإنما لطينك ، ويقول : أعطى حليكَ . وترده مغضبة ، فيقول لها : ألسنت زوجك ؟ فتقول له ما أنت زوج ، بل طفلى . وتدخل زينب غاضبة ووراءها نساء من الحارة وفى أيديهن الزحافات والمكاسن والمغارف ، ويهجمن على الحامى ، أما كاتبه فيهرب مستقيلا من العمل عنده ، وتُخرج الست هدى عَقْدَ زواجها ، وتقول :

عصمتى منك فى يَدَيَّ شَهِدْتُ لى الوثائق  
امضِ يا نَذْلُ لا تَعُدْ لِنك اليوم طالقُ  
ويتزل الستار .

وتدخل فى الفصل الثالث ، فإذا بنا نرى غرفة فى الطابق الأعلى من منزل المرحومة الست هدى ، وبها آخر أزواجها السيد العجيزى ، وهو من أعيان

الأرياف ، ونراه فرحاً مبهجاً ، فقد أصبح البيت له ، ويتحدث عن الطين وأنه من أجود الأطين . وينظر حوله في الدار ، ويقول : لا بد من ترميمها وتبييضها ، ولا بد من تنجيد الفرش وتجديد الأثاث ، ويذكر الحلبي ، فينادى « رضوان » ويسأله عن موضعه فيقول له إنه ليس هنا ، وإنما هو في منزل صقر باشا ، أخذه الأغا في عُلْبَةٍ من نحو شهر ، في أثناء مرض الست الأخير ، فيقول : أمانة ، وستُردُّ .

ويُسمَعُ صوت من الطابق الأسفل إذ ينادى على العجيزي ثلاثة من أصدقائه ، هم محمد وعامر وأحمد ، ويهتف بهم أن يصعدوا ، وتقْدَمُ لهم القهوة ، ويتهامسون عما ورث العجيزي ، ويلاحظون أنه ارتدى الحرير ، وليس الشاهي والكشمير ، وانتعل حذاء رقيقاً ، ثم يستطردون إلى الطين والبيت ، ويقول عامر إنه سيستأجر منه الطين ، ويقول محمد :

ما كالعجيزي رجلٌ يدرى اغتنام الفرص  
إن هُدَى دَجَاجَةٌ باضَتْ له في القفص

ويقول أحمد إنه لم يحسن إخراجها وإقامة العزاء لها ، ويقول عامر : لا ، ظلمته ، إن الذي قام على الدفن والمأتم الأغا ، أخرجها بأمر الباشا وزوجته « خُرْجَة » عِزٌّ وغنى . ويدخل العجيزي فيرحب بهم ، ويعزُّونه ، ويشنون على نبهه ووفائه ، وأنه لم يدْخِرْ مالا في مآتمها ودفنها ! . وينادى زائر جديد من الطابق الأسفل : يا صاحب البيت ! فيهتف به أن يصعد ، فهو صديقه مصطفى الناشقي . ويصعد مصطفى ومعه الشيخ الحلبي أحد الأصدقاء ومنْ يَحْلُونُ بالقنوت ويعقدون ومن يَرْجُونُ المسجد الزينبي حين يقرأون . ويطلب لهما القهوة فيقول الشيخ الحلبي : لا ، شيئاً من الكراوية ، ويناول الناشقي العجيزي عُلْبَةً نشوقه ويقول له : هذا النشوق من نشوق المفتي يليق للوارث زوج الست

وينادى زائر جديد هو عبد اللطيف شيخ الحارة ، ويصعد . ويسأله العجيزي عما يقوله الناس ؟ فيقول : « صنوف القليل والقال ، يعزُّونك بالميت ويهنئونك /

بالمال». وينظر في جوانب البيت معجباً ، ويقول إنها حين اشترت هذا البيت كان أبوه شيخ الحارة ، فيسأله العجيزى وأنت ؟ فيقول لست أذكر شيئاً ، وكل ما أذكره ليالى عرسها التى كنت ألعب فيها صبيّاً ، ويقول العجيزى : إذن فعمرُ البيت ستون سنة ، فيجيب شيخ الحارة : ومن يقول مثه ما غَبَسْتَه ، فهم يقولون نابليون سكنه . ويهتف هاتف من السلم : يا عجيزى! يا صديق ! ويعرفه العجيزى فهو داود المغنى ، وقد جاء ومعه زوجته حميدة لكى يريها دار صديقه الجديدة . ويضطرب العجيزى ، ويقول قد جاء مع زوجته ، ماله وللتفرنج؟! وينزل إليه فيصرفه . ويصبح زائر آخر هو سلمان المرابى ، ويصعد ، بينما يتحدث الضيوف عنه وعن رباه الفاحش . ويحجل العجيزى أن يظنوا أنه مدين له ، ويقول إن آباءهما كانوا شيوخاً وعمداً ، فعلاقته به علاقة من البلد . ويدخل سلمان ويهمس إليه العجيزى بأنه سيوفيه ماله غداً ، ويقول سلمان بل أمامك شهران ، حتى تفيق مما أنت فيه ، وكل ما هناك أن سيزيد الدين خمسين ، ويطلب منه أن يُمضى على سند ، فأخذه ويخرجان حتى لا يطلع أحد . ثم يدخلان ، ويهمس سلمان لمصطفى الناشقى .

لى كلمةٌ فادُّنْ منى لا تنسَ ، دَيْنُكَ حَلًّا

ويسأل العجيزى مصطفى ماذا يقول المرابى ، فيقول إنه يريد منى نشوقاً ، ويثنى على نشوقه وأن فيه عرق العنبر ، وأن الباشوات يُقبِلون عليه من أجله وكذلك المفتى وشيخ الأزهر ، وأيضاً سيدات الخطِّ أو الحى فإِنَّهن يبعثن الأغا فيشترى لهن منه . ويهتف الأغا : دستوركم أهل هذا المنزل ، ويدخل باكيّاً مولولا على الست هدى ، وينوح عليها بكلمات ، ويدعوه العجيزى أن يهون على نفسه ، ويسترسل الأغا فيقول :

قد ذهبَ البيتُ ، لبيِّ الله وحده البَقَا

قد ذهبَ المالُ ، فسُبِّحَ حانَ الذى له الغنى

ويقع مُغمى عليه ، ويرشونه بالماء ، ويرفع الأغا رأسه ، ويعود للبكاء



على الست هدى . ويحاورة العجيزى ، يريد أن يعرف أمر حليتها ووديعتها عند الباشا ، فيقول له الأغا إنها تركت وصية عند الباشا من عام ، أشهدت عليها مفتى القطر وقاضى الإسلام ، ويقول :

قد تركتُ في عُلبَةٍ مصاعَها عشرَ قِطْعٍ

من جَوهرٍ مُبرِّأٍ من الخدوش والبُقْعِ

فيقول العجيزى : لمن ؟ فيردُّ الأغا لعشر من نساء الحارة ، عَيَّنْتَهُنَّ وَبَيَّنْتُ ، ويصبح العجيزى : أحسُّ أن ظهري انقسم . ويُغمى عليه ويفيق ، فيسأل الأغا عن البيت ، فيقول : وقفته لبنت أول زوج ، فيصبح العجيزى :

قَلْبَتْنِي هُدَى عَلَى النَّارِ حَيًّا قَلْبَ اللَّهِ جِسْمَهَا فِي الْجَحِيمِ

ويسأل عن الأثاث ، فيقول الأغا : جاء أيضاً فى الوصية أنه ملك لبيهة . ويقول شيخ الحارة بقى الطين ؟ ويقول الأغا : إنها أوقفته على بيت الله « والروضة » : قبر المصطفى . ويصرخ العجيزى : يا لأعاجيب القضا ! ويدعوه الشيخ الحلبي أن يتجلد . ويندب سلمان المراني نفسه والطين الذى كان يأمله ، ويذكر « سنده » ، فيقول له مصطفى النشاشي : « اذهب كُلُّ أَشْرَبِ السَّنْدِ » ، ويرد الجميع : « اذهب كل اشرب السند » . وبذلك يُسدَلُ الستار وتنتهى الملهاة .

وواضح من هذا التلخيص أن البناء التمثيلي للملهاة ليس فيه اضطراب ، وليس فيه نشاز ، فنحن نحس كأننا مسوقون منذ فاتحتها إلى خاتمتها في سرعة ، وما تزال الحوادث والأحوال والأفعال تنمو وتنهض ، حتى تنتهى إلى الكارثة التى حاقت بالزوج الأخير . ولا تقوم فى الطريق العوائق التى رأيناها فى المآسى المنظومة السابقة ، فلا قصائد ولا أناشيد طويلة ، وإنما حوار متناسق بديع . وحتى البلاغة والصور الأدبية نُحْيِيَتْ عن طريقنا . واستخدم شوقي لأول مرة فى مسرحياته لغة سهلة خفيفة ، بل لم يتحرج من أن يسلك فيها كثيراً من الألفاظ العامة .

وجسّم في أذهاننا صُورَ الشخص الذين حَرَّكهم ، لا البطلة وحدها ، وإنما الشخص الثانوي أيضاً ، فالملهات تنبض بالحياة ، وفي كل جانب من جوانبها نجد صورة العصر ، سواء في وصف أديائه الصحفيين ، أو في وصف خطبة الفتيات وأنهن لا يَحْتَرِن الأزواج ، أو فيما تُسمّى عصمة المرأة ، أو في التشوق ، أو في نفاق الناس ، أو في الوصايا والأوقاف . وأُعْطِيَ شوق الفرصة في أزواج الست هدى العشرة لرسم أنماطاً مختلفة من الرجال . ويظهر في هذا الصنيع شيء من تأثر شوقي بقصصنا الشعبي في العصور الوسطى عند ابن دانيال في قصة غريب وعجيب ، وعند غيره ممن كانوا يمثلون أصحاب الحرف المختلفة في حوارهم وما يُجَرِّون على ألسنتهم من أحاديث ، ولكنه على كل حال أظهر براعة في إدارة ملهاته وفي الخطوط التي اتخذها لصنْع هذه التحفة البديعة .

## خاتمة

### ١

#### تلخيص .

حاولنا في الصحف السابقة أن نتحدث عن شوقى من جميع أطرافه ،  
بداًنا بحياته ، فتعقبناها في بيئته وفى نشأته ، وما زلنا معه حتى غادر مصر  
إلى فرنسا مبعوثاً للحكومة المصرية للدرس القانون وكُـلِّـلَتْ بعثته بالنجاح ،  
ورجع يعمل فى القصر ، وظل به أكثر من عشرين عاماً ، دانت له فيها رقابُ  
طلاب الرتب وأصحاب الحاجات ، إذ كان الخديوى عباس يقرُّبه منه ،  
ويسمع له ، ويستشير به فى بعض أحواله ، وكان هوداعيةً له ولسياسته عند الجمهور  
وفى الصحف العامة

وما زال يعمل مع عباس حتى نشبت الحرب الكبرى سنة ١٩١٤ ومنع  
عباس من دخول مصر وأعلنت الحماية الإنجليزية ، فأُـبـْعِدَ عن القصر أصحاب  
عباس وأنصاره ، وأبعد شوقى بل نُنِّى إلى إسبانيا حيث ظل طوال الحرب فى  
برشلونة لا يبرحها ولا يفارقها ، فلما وضعت الحرب أوزارها رُدَّتْ إليه حريته ،  
فتنقل فى إسبانيا وفى مدنها يتصفح آثار العرب وأطلالهم الدارسة .

ورجع إلى مصر عقب ثورتنا الوطنية سنة ١٩١٩ ، فرأى باب القصر  
مقفلاً من دونه ، ورأى المصريين قد سُـفِّـحَتْ دماؤهم فى الشوارع ، وما هو  
الشباب يستقبله متحمساً ، فحَنَّا عليه وعلى آماله التى تجيش بصلره وبقلبه ،  
وخفضَ بصره من سماء القصر إلى أرض مصر المحضبة بالدماء الذكية .  
والتفتَ من حوله إلى البلاد العربية ، وزار سوريا ولبنان غير مرة ، وأحسَّ  
الشعوب الناطقة بالضاد كلها ، وآلامها وآمالها ، وما تريد أن تظفر به من ضمير  
المستعمرين الميت وأنيابهم المسنونة .

واختلط شوق بالمصريين في النوادي والمقاهى والمطاعم ودور الخيالة ،  
ومشى معهم في شوارع القاهرة متصفحاً وجوههم ونفوسهم على نحو ما يتصفح  
التياب المعروضة في واجهات الدكاكين والمحلات . وساعد ذلك كله على تبدل  
في حياة الشاعر الفنية ، فإنه لم يعد خالصاً للقصر ولا لحياته الأستقرابية ،  
بل أصبح إلى حد بعيد مشاركاً للشعب المصرى ، يتحدث في كثير من شئونه  
السياسية والاقتصادية ، واختير عضواً في مجلس شيوخه .

وكان ثراؤه في أثناء ذلك يتيح له نعيماً وهناءة في حياته، فعاش مرفهاً بين  
مصر والإسكندرية أوبين كرامة ابن هاني في مصر ودرة الغواص في الإسكندرية،  
يرتاد الملاهي والملاعب ، ويسافر إلى باريس أو إلى لبنان وسوريا غير مقصّر  
في أن ينال كل ما يريد من متع الدنيا. وأخذ تقدمه في السن يضعف منه،  
وأخذت الأمراض تصطلح عليه ، حتى ذهب إلى ربه راضياً .

وصورتنا هذه الحياة الحصبة ثم انتقلنا إلى صناعته، فتحدثنا عن مكوناتها،  
وكيف أنه وجد في سلفه محمود سائى البارودى القدوة المثلى لعمل الشعر الجزل  
الرصين ، وبناء القصائد بناء محكماً مياسكاً ، حتى لكان القصيدة عمارة باذخة .

وأبقى شوق من حلاوة موسيقاه وعذوبتها مع روحها وفخامتها ما جعلنا  
نشبه آياته الكبرى منها بالسفونيات الخالدة . وموسيقى شوق في شعره هي  
لُب إبداعه ، وبها كان يظفر دائماً بخصومه ، فقد كانوا يحاولون أن يردوا الناس  
عنه ، فكانوا يعرضون عنهم، وينصرفون عن تقديمهم، ويهافتون على شعره كما  
يهافت الفراش على النار. ولا تزال أشعار شوق ترن في أذان العرب ، ولا يزالون  
ينجذبون إليها ، وكأنتها مغناطيس العصر الشعري ، فهي مفزع قلوبهم ومهوى  
أفئدتهم . ويجانب هذه الموسيقى نجد الخيال المتألق الذى يعرف كيف يلتقط  
الصور البعيدة ، وكيف يملأ علينا الدنيا بأشباحه وأوهامه .

والموسيقى والخيال الخالم هما أهم المكونات لشعر شوق وصناعته ، أما  
العاطفة فغير قياضة . وشوق من الشعراء الغريبيين الذين لا يحسون أنفسهم  
إحساساً كاملاً ، وحتى ما نجده عنده من عواطف يغلب أن يكون قد اقترضها

من الغير بحكم غَيْرِيَّتِهِ وعدم اهتمامه بذاتيته . ومع ذلك لا نستطيع أن نُخْلِيَهُ من العواطف فلم تكن عواطفه جامدة ، بل كثيراً ما تسيل وخاصة مع أسرته ومع أصدقائه . على أنه ينبغي أن نعرف أنه لم يعبر عن عواطف صارخة ولا أخرى منحرفة . وربما كانت أروعُ عواطف شوقِ العاطفةِ الوطنية ، وعنها صدر في فرعونياته ، أو قل في ملاحه المصرية .

واشتهر شوقي بالبديهة الفياضة في صناعة الشعر وعمله ، وقد أكثرنا من ذكر الشهادات التي شهد بها معاصروه في هذا الصدد ، ثم استعرضنا مسودات ثلاثاً إحداها خاصة بقصيدة ، والثانية والثالثة خاصتان بفصل من مجنون ليلى ، واستنبطنا منها جميعاً دلائل مختلفة على ذوقه الرفيع وحِسِّه الرقيق باللغة وصياغتها كما استنبطنا سرعته وعدم تأنيهِ .

وإن في المسودتين الثانية والثالثة ما يدل دلالة قاطعة على أن شوقي لم يكن يفكر في الحوار بقدر ما كان يفكر في عمل الشعر ، ومن أجل ذلك نراه يؤلف الفصل في شكل مقطوعات ، ومنها ما يستحسنه فيبقى وما لا يستحسنه فينتجه . ويختلف ترتيب القطع في المسودتين بالقياس إلى ترتيبها في المسرحية المنشورة . وفي ذلك كله دلالة واضحة على أن شوقي في تمثيلياته لم ينس وظيفته الغنائية الأولى في شعره وقصائده .

ومضينا نتحدث عن التيار القديم في صناعته ومدى صلته بالشعراء القدماء ، ولا حظنا أنه يتأثر متأثراً واسعاً بهم ، بل ما يزال يعارضهم ويقلدهم . ومع ذلك لم يهمل نفسه ، بل أضافها في قوة تستأسر الإعجاب ، وكأنه كان يريد بمعارضاته أن يثبت تفوقه على كل من يُشار إليه بالبنان في عالم الشعر العربي . وحقاً أثبت ذلك بما اقترح على نفسه في معارضاته من موضوعات جديدة لعب فيها خياله ووهمه . وكان يتأثر البحرى ، بل هو شديد الشبه به في موسيقاه ، أما في بناء قصائده وتصميمها فإنه يقترب من ذوق المتنبي إذ كان يضرب على نماذجه وأمثله .

وكان يقابل هذا التيارَ القديم تياراً جديد جاءه من ثقافته الفرنسية وما

اطلع عليه من آداب القوم ، بل من آداب الغربيين جميعاً ، فقد قرأ وترجم للامرتين ، كما قرأ وقلّد لافونتين ، وأيضاً فإنه قرأ فيكتور هيجو وقلده في عنايته بالتاريخ والتمثيل ، كما قرأ راسين وكورنى وغيرهما من الكلاسيكيين ، وقرأ شكسبير وأفاد منه في مصرع كليوباترا . فالتيار الأوربي كان يجرى في نفسه ، وكانت تظهر منه تأثيرات مختلفة في أعماله وأناره ، ولكنه لم يوغل في ذلك ولم يتعمق فيه ، وبذلك كان هذا التيارُ أضعفَ في صناعته من التيار القديم ، وخاصة من حيث الصياغة والأساليب والقوالب التي يصبُّ فيها شعره .

وتقدمنا نبحت في المؤثرات المختلفة التي أثرت في صناعة شوقي ، فوقنا عند النقاد وتأثيرهم فيه ، ولاحظنا أنه بدأ حياته الفنية في عصر لم يكن يسود فيه إلا نقد جاف ، لا نضرة فيه ولا جمال ، لأنه نقد لغوي يعتمد على البلاغة البالية القديمة . وصبَّ هؤلاء النقاد عليه جامَ سخطهم ، إذ رأوه يجدد في بعض المعاني ، وحمل عليه المويلحي واليازجي حملات منكرة ، ووفقاً كأنهما شلالان كبيران يريدان أن يعترضا النهر ويحتجزا فيضانه . وخالف هؤلاء النقاد في القرن العشرين جيلٌ جديدٌ تزود بالنقد الأوربي ، وفتح نوافذه على الأدب الغربي ، وثار ثورة محققة في عالم الشعر والفن ، ولم يكن يعجبه تردد شوقي بين القديم والجديد ولا ما انزلت إليه من مدائح . وقاد هذه الثورة عبد الرحمن شكرى والمازنى والعقاد ، وشُغف الأخير بالتصدي لشوقي منذ أخرج مع المازنى الرسالة المسماة باسم « الديوان » وشاركه طه حسين في حملته بعد رجوعه من البعثة سنة ١٩١٩ إلا أنه لم يعنف فيها عتفه .

وقد تحدثنا عن آثار الجيلين من النقاد في صناعة الشاعر ، وناقشنا الجيل الجديد في كثير من قضاياها ، ووضّحنا ما فيها من خطأ أو تحامل . ومضينا فنحدثنا عن مؤثر مهم أثر في صناعة شوقي ، وهو الجمهور والصحف ، وهو مؤثر لم يكن معروفاً في القديم ، إذ كان الشعراء من مثل المتنبي لا يعرفون سوى الأمير وحاشيته ، أما الشعب فهم لا يعرفونه ولا يتصلون به ، ولكن تطورت الحياة في القرن التاسع عشر ، وظهرت الصحف التي توجه للشعب

أو الجمهور ، وأخذ الشعراء يذيعون فيها شعرهم . وكان لذلك أثره العميق في شوق وغيره من معاصريه ، إذ أخذوا يعنون بالجمهور عناية شديدة . واتضح ذلك عند شوقي في أشعاره التي وجهها إلى الخلافة التركية ، وكانت أوروبا أعلنت عليها حرباً صليبية ، فكان ذلك يؤذي العرب والمسلمين . واستغلَّ ذلك شوقي فغناهم تركيات كثيرة ، ولم تكن هذه التركيات تُنشدُ بين يدي الخليفة كما كان يصنع الشعراء السابقون ، فالخليفة التركي لا يعرف العربية ، وإنما كانت تُذاع على العرب والمسلمين في صحفهم إرضاء لعواطفهم قبيل الخلافة .

ولفتت هذه التركيات شوقي إلى التغنى بالعاطفة الدينية ، فنظم مدائحه في الرسول الكريم ، ووقف مع إخواننا المسيحيين فغناهم نغماً مسيحياً كثيراً يرضيهم ، واستهدف لبعض أنغام عربية ووطنية . حتى إذا رجع بعد المنفى تحول جملة إلى العواطف الوطنية والعربية يصدر عنها في شعره ، وكل ذلك ابتغاء رضا الجمهور الذي يقرأ شعره في الصحف السيارة .

وهذا المؤثر في صناعته اقترن به مؤثر آخر هو المناسبات المهمة من أعياد عباس ومن الاختراعات والحوادث الكبرى ، فلم يترك مناسبة مهمة دون أن يسجلها . ويتوسع شوقي في ذلك فلا يترك فرصة من تهنئة أو موت عظيم أو ظهور اختراع أو إنشاء مؤسسة وطنية إلا ويصدق فيها بشعره ، وكأنما أصبح صحفياً خالصاً ، فهو يؤدّي للناس الأخبار والأحداث في قصائده الساحرة التي تنبض بالحياة الدافقة . وبذلك انتهى بهذا اللون من شعر المناسبات إلى الذروة العليا ، ولم يبق له من بعده إلا أن ينحدر ، وقد انحدر فعلاً ولم يعد يرضى أذواقنا .

وبجانب هذه المؤثرات الثلاثة أثر فيه أيضاً الغناء ، وكانت له أذن موسيقية رائعة ، فما زال يتبع المغنين ، وكلما توفى كبير منهم صاغ فيه مراثيه ، حتى خلص له منهم محمد عبد الوهاب ، فاصطفاه لنفسه ، وألف له مجموعة من الأدوار والأرجال ، لا تزال تدور على كل لسان .

وهكذا بعد ذلك نبحت في مسرحياته ، فتحدثنا عن مقوماتها العامة ومدى تأثيره فيها بالمدارس الغربية من كلاسيكية ورومانتيكية ، ومدى انفصاله

عن هذه المدارس . ولاحظنا ثلاثة تيارات تجرى في مآسيه ، وهى التيار الفكاهى ، والتيار الأخلاقى ، ثم التيار الغنائى إذ كان يزواج فيها بين الغناء والتمثيل ، فطبعت بطوايع غنائية كاملة ، سواء فى كثرة القصائد والأناشيد التى تتخللها ، أم فى نظام الشعر وأوزانه وقوافيه ، أم فى لغتها وموادها التصويرية . وقسمنا هذه المآسى قسمين :قسما مصرياً ألفه مراعيّاً للعواطف الوطنية ، ويشتمل على ثلاث من مآسيه ، وهى : مصرع كليوباترا وقمبيز وعلى بك الكبير ، وقسماً عربياً ألفه مراعيّاً للعواطف العربية والإسلامية ويشتمل على ثلاث أخرى هى مجنون ليلى وعنتره وأميرة الأندلس . وحللنا كل مأساة من هذه المآسى تحليلاً مفصلاً ، ذكرنا فيه محاسنها وعيوبها التمثيلية . وختمنا هذا الفصل بمحدث عن ملهارة « الست هدى » وهى تحفة ثمينة بين مسرحيات شوقي السبع ، وبها تنهى هذه الدراسة .

## ٢

## تعقيب

لم نتحدث فيما مرّ من صحف عن روايات أو قصص نثرية ثلاث ألفها شوقي فى مطالع حياته الأدبية فى أثناء وظيفته بالقصر ، وهى على التوالى : عنراء الهند ، ولادباس أو آخر الفراعنة ، وورقة الآس . وكلها أعمال أدبية غير تامة ، وكان شوقي كان يحرّر نفسه على عمل القصة .

وصنّع حينئذ مسرحية لعل بك الكبير ، ثم انصرف عنها ، وظلت عالقة بنفسه حتى ألف مسرحيته الأخيرة التى تحدثنا عنها فى غير هذا الموضع . ونستطيع أن نقول أيضاً إن قصة لادباس كانت مقدمة لرواية قمبيز وإن اختلفت عنها فى الموضوع ، إلا أنهما جميعاً تناولتا حوادث عصر واحد . وقد استمد شوقي فى « عنراء الهند » من تاريخ مصر القديم لعهد رمسيس الثانى



كما استمد في ورقة الآس من أسطورة فارسية تجعل الملك سابور يستولى على حصن عربي. والقصص الثلاث جميعاً لا نستطيع أن نسميها قصصاً تاريخية إذ أطلق شوقي لخياله العنان في الشخصيات والحوادث والأدوار .

وهي في الحقيقة صورة جديدة من القصص الخيالي الذي نقرؤه في ألف ليلة وليلة ، وبذلك لم يقرب شوقي من الذوق الغربي في تكوين القصة أو الرواية ، إلا ما قد يعرض له من حب وخيانات . وهو يضم إلى تأثره بألف ليلة وليلة تأثراً آخر يظهر خاصة في القصتين الأوليين ، وهو تأثر يأتي من اتجاه مقابل لاتجاه القصص الشعبي في ألف ليلة وليلة ، ونقصد اتجاه المقامة المعروفة عند الحريري ومن سجع نهجه . فنحن نراه يلتزم السجع غالباً ، وكأنه يكتب قصة تعليمية للنشء ، يعلمهم أساليب البلاغة ، ويضع في أيديهم تعاويز السجع والبديع .

ومن هنا سقطت هذه القصص الثلاث بين كرسيين ، فلا هي صارت قصصاً شعبية كآلف ليلة وليلة ولا هي صارت مقامات كمقامات الحريري . ويظهر أن طابع المقامات كان قوياً في نفس شوقي على نحو ما نرى في أحاديث بتاؤور ، وهي نقد اجتماعي صَبَّ أكثره في قوالب السجع .

وقد يكون أهم عمل له يتطابق مع المقامات كتابه « أسواق الذهب » الذي نشره في آخر حياته ، وهو يقرب في اسمه من مقامات الزمخشري المعروفة باسم « أطواق الذهب » . ويذهب فيه مذهب الزمخشري من حيث الوعظ والإرشاد . وقد نوّه به في مقدمته كما نوّه بأطباق الذهب للأصفهاني ، قال : « سميت هذا الكتاب بما يشبه اسميهما ، ووسمته بما يقرب في الحسن من وسميهما ، وإنما هي كلمات اشتملت على معان شتى الصور ، وأغراض مختلفة الخبر ، جليلة الخطر ، ومنها ما طال عليه القدم ، وشاب على تناوله القلم ، وألم به الغفل من الكتاب والعلم . ومنها ما كثر على الألسنة في هذه الأيام ، وأصبح يعرض في طرق الأقاليم ، وتجري به الألفاظ في أعنة الكلام ، من مثل الحرية والوطن والأمة واللسنور والإنسانية ، وكثير غير ذلك من شئون المجتمع

وأحواله ، وصفات الإنسان وأفعاله ، أو ماله علاقة بأشياء الزمن ورجاله ،  
يكتشف ذلك أو يمتزج به حكمٌ عن الأيام تلقيتها ، ومن التجارب استمليتها ،  
وفي قوالب العربية وعيتها ، وعلى أساليبها حبستها وشيئها . ويقول شوق عقب  
ذلك إن بعض هذه الخواطر كتبها في الأندلس والمكارة جارية والدار نائية .  
وواضح أنه استغلَّ طريقة المقامات في النقد الاجتماعي والعظة والحكمة ،  
وهو يفتتح مقاماته أو أسواقه بقوله في الوطن :

« الوطن موضع الميلاد، ومجمع أوطار القواد، ومضجع الآباء والأجداد ، الدنيا  
الصغرى ، وعتبة الدار الأخرى . الموروث الوارث ، الزائل عن حارث إلى حارث .  
مؤسسٌ لبان ، وغارس لحان ، وحى من فان ، دوايك حتى يُكسف القمران ،  
وتسكن هذى الأرض من دوران . أول هواء حرَّك المروحين ، وأول تراب  
مسَّ الراحتين ، وشعاع شمس اغترق العين . مجرى الصبا وملعبه ، وعُرس  
الشباب وموكبه ، ومراد الرزق ومطلبه ، وسماء النبوغ وكوكبه ، وطريق المجد  
ومركبه . أبو الآباء مدَّت له الحياة فخلد ، وقضى الله أن لا يبقى له ولد .  
فإن فانتك منه فانت ، ذهب كما ذهب أبو العلاء عن ذكر لا يفوت ، وحديث  
لا يموت . مدرسة الحق والواجب ، يقضى العمر فيها الطالب ، ويقضى وشيء  
منها عنه غائب . حقَّ الله وما أقدمه وأقدمه ، وحقَّ الوالدين وما أعظمه ،  
وحقَّ النفس وما أزمه . إلى أخ تنصفه ، أو جار تسعفه ، أو رفيق في رحال  
الحياة تتألفه ، أو فضل للرجال تزيئته ولا تزيفه . فما فوق ذلك من مصالح  
الوطن المقدمة ، وأعباء أماناته المعظمة ، صيانةُ بنائه ، والفضانة بأشياءه ،  
والنصيحة لأبنائه ، والموت دون لوائه . قيود في الحياة بلا عدد ، يكسرهما  
الموت وهو قيئدُ الأبد » .

ويستمر شوق في هذا النغم ، ويخرج إلى الجندی المجهول وقناة السويس  
والشمس والموت والشباب والخير والقلم وشاهد الزور والمال والأهرام والأمس  
واليوم والغد والمسجد الحرام والصلاة والصوم والزكاة والحج والجمال  
والأمومة والكاتب العمومي والزهرة والساقية . وهو في كل ذلك يرصف

أسبجاءً وجملاً متقابلة ، لا تختلف في شيء عما نقرأه في كتب المقامات .  
 فإذا قلنا إن أسواق الذهب نهاية من نهايات المقامات لم تكن مغالين  
 ولا مبعدين . ومع ذلك فالمقامات أخف منها روحاً ، ونقصد مقامات الحريري  
 مثلاً ، إذ نراها تختلف عن مقامات شوقي ، فهي لا تقف عند تصوير المعاني  
 فحسب ، بل تصور أشخاصاً في العادة ، والأساس فيها أديب متسول  
 يقع الناس في حباله ، وفي أثناء ذلك تُعطى صورة دقيقة طريفة للمجتمع وأهله .  
 فشوقي لم يكن موفقاً حين حاول أن يحتذى على أمثلة المقامات ،  
 والحقيقة أنه خلّق شاعراً ولم يخلق ناثراً ، وقد رأينا مسرحيته أميرة الأندلس  
 الثرية تضعف عن زميلاتها الشعرية لنفس هذا السبب ، إذ بناها  
 على النثر ولم يبنها على الشعر . وقد ألحق أسواقه بمجموعة من الخواطر تجري  
 مجرى الحكم والأمثال ، وليس فيها عمق ولا دلالة نفسية على أحواله ،  
 وإنما هي جل يمكن أن تُؤكّر لجمال صياغتها لا لجمال فكرتها . ومهما يكن  
 فقد أدّى شوقي بشعره ما لم يؤده بنثره ، وكان له فيه القدرُ المُلَكّي بين  
 أبناء عصره .

## فهرس الموضوعات

صفحة	
٧-٥	مقدمة
٤٢-٩	الفصل الأول : الحياة
٩	(١) في حجر ربة الشعر
١٦	(٢) في القصر
٣٢	(٣) في المنفى
٣٦	(٤) في الفضاء الطليق
٩٤-٤٣	الفصل الثاني : الصناعة
٤٣	(١) مكونات الصناعة
٥٨	(٢) بين البلدية والتنقيح
٧٢	(٣) تيار قديم
٨٤	(٤) تيار جديد
١٧٣-٩٥	الفصل الثالث : المؤثرات
٩٥	(١) النقاد
١٢١	(٢) الجمهور والصحف
١٥٠	(٣) المناسبات
١٦٤	(٤) الغناء والمغنون
٢٧٦-١٧٤	الفصل الرابع : المسرحيات
١٧٤	(١) مقومات في المسرحيات
١٨٦	(٢) مأس مصرية
٢٢٧	(٣) مأس عربية
٢٦٦	(٤) ملهاة
٢٨٥-٢٧٧	خاتمة
٢٧٧	(١) تلخيص
٢٨٢	(٢) تعقيب

## كتب للمؤلف مطبوعة بالدار

- \* الأدب العربي المعاصر في مصر  
الطبعة الثامنة ٣٠٨ صفحات
- \* البارودي رائد الشعر الحديث  
الطبعة الرابعة ٢٣٢ صفحة
- \* الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر  
بنى أمية
- \* الطبعة الرابعة ٣٣٦ صفحة
- \* البحث الأدبي : طبيعته - ومناهجه -  
أصوله - مصادره
- \* الطبعة السادسة ٢٧٨ صفحة
- \* الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور  
الطبعة الثانية ٢٥٦ صفحة

### في الدراسات النقدية

- \* في النقد الأدبي  
الطبعة السادسة ٢٥٠ صفحة
- \* فصول في الشعر ونقده  
الطبعة الثانية ٣٦٨ صفحة

### في الدراسات البلاغية واللغوية

- \* البلاغة : تطور وتاريخ  
الطبعة السادسة ٣٨٠ صفحة
- \* المدارس النحوية  
الطبعة الخامسة ٢٧٦ صفحة
- \* تجديد النحو  
الطبعة الثانية ٢٨٢ صفحة
- \* تيسير النحو التعليمي قديماً وحديثاً مع نهج تجديد  
الطبعة الأولى ٢٠٨ صفحة

### في مجموعة نواحي الفكر العربي

- \* ابن زيدون  
الطبعة الحادية عشرة ١٢٤ صفحة

### في الدراسات القرآنية

- \* سورة الرحمن وسور قصار  
عرض ودراسة  
الطبعة الثانية ٤٠٤ صفحات

### في تاريخ الأدب العربي

- \* العصر الجاهلي  
الطبعة الحادية عشرة ٤٣٦ صفحة
- \* العصر الإسلامي  
الطبعة العاشرة ٤٦١ صفحة
- \* العصر العباسي الأول  
الطبعة التاسعة ٥٧٦ صفحة
- \* العصر العباسي الثاني  
الطبعة السادسة ٦٥٧ صفحة
- \* عصر الدول والإمارات ( ١ )  
الجزيرة العربية - العراق - إيران  
الطبعة الثانية ٦٨٨ صفحة
- \* عصر الدول والإمارات ( ٢ )  
مصر - الشام  
الطبعة الأولى ٨٤٨ صفحة

### في مكتبة الدراسات الأدبية

- \* الفن ومذاهبه في الشعر العربي  
الطبعة العاشرة ٥٢٤ صفحة
- \* الفن ومذاهبه في النثر العربي  
الطبعة العاشرة ٤٠٠ صفحة
- \* التطور والتجديد في الشعر الأموي  
الطبعة السابعة ٣٤٠ صفحة
- \* دراسات في الشعر العربي المعاصر  
الطبعة السابعة ٢٩٢ صفحة
- \* شوقي شاعر العصر الحديث  
الطبعة العاشرة ٢٨٦ صفحة

## في مجموعة فنون الأدب العربي

\* الرثاء

الطبعة الثالثة ١٠٨ صفحات

\* المقامة

الطبعة الخامسة ١١٢ صفحة

\* النقد

الطبعة الرابعة ١١٢ صفحة

\* الترجمة الشخصية

الطبعة الثالثة ١٢٨ صفحة

\* الرحلات

الطبعة الثالثة ١٢٨ صفحة

\* كتاب السبعة في القراءات لابن مجاهد  
الطبعة الثانية ٧٨٨ صفحة

\* كتاب الرد على النحاة

الطبعة الثانية ١٥٠ صفحة

\* الدرر في اختصار المغازي والسير  
لابن عبد البر

الطبعة الثانية ٣٥٦ صفحة

## في سلسلة اقرأ

\* مع العقاد

الطبعة الرابعة

\* البطولة في الشعر العربي

الطبعة الثانية

\* معى

الطبعة الثانية

\* الفكاهة في مصر

الطبعة الثانية

## في التراث المحقق

\* المغرب في حلى المغرب لابن سعيد

الجزء الأول - الطبعة الثالثة ٤٦٨ صفحة

الجزء الثاني - الطبعة الثالثة ٥٧٢ صفحة

١٩٨٦ / ٣٩٧٣	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧-٠٢-١٧١٤-X	الترقيم الدولي

١ / ٨٧ / ١٦٢

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.٠)



## هذا الكتاب

يصور لنا المؤلف شاعر العربية الأكبر من جميع نواحيه ، إنه  
يحدثنا عن حياته ، وعن مكنونات صناعته الشعرية ، وعن مواقف الشاعر  
بين التيار القديم والتيار الجديد ، ثم يحدثنا عن موقف النقاد من شوقي  
وموقف شوقي من النقاد ، كما يحدثنا عن شوقي الشاعر المسرحي في  
المأساة المصرية والعربية وفي الملهاة .  
إن هذا الكتاب الرصين ليس دفاعاً عن شوقي وإنما هو بحث  
منظم في شعره الغنائى التمثيلي .